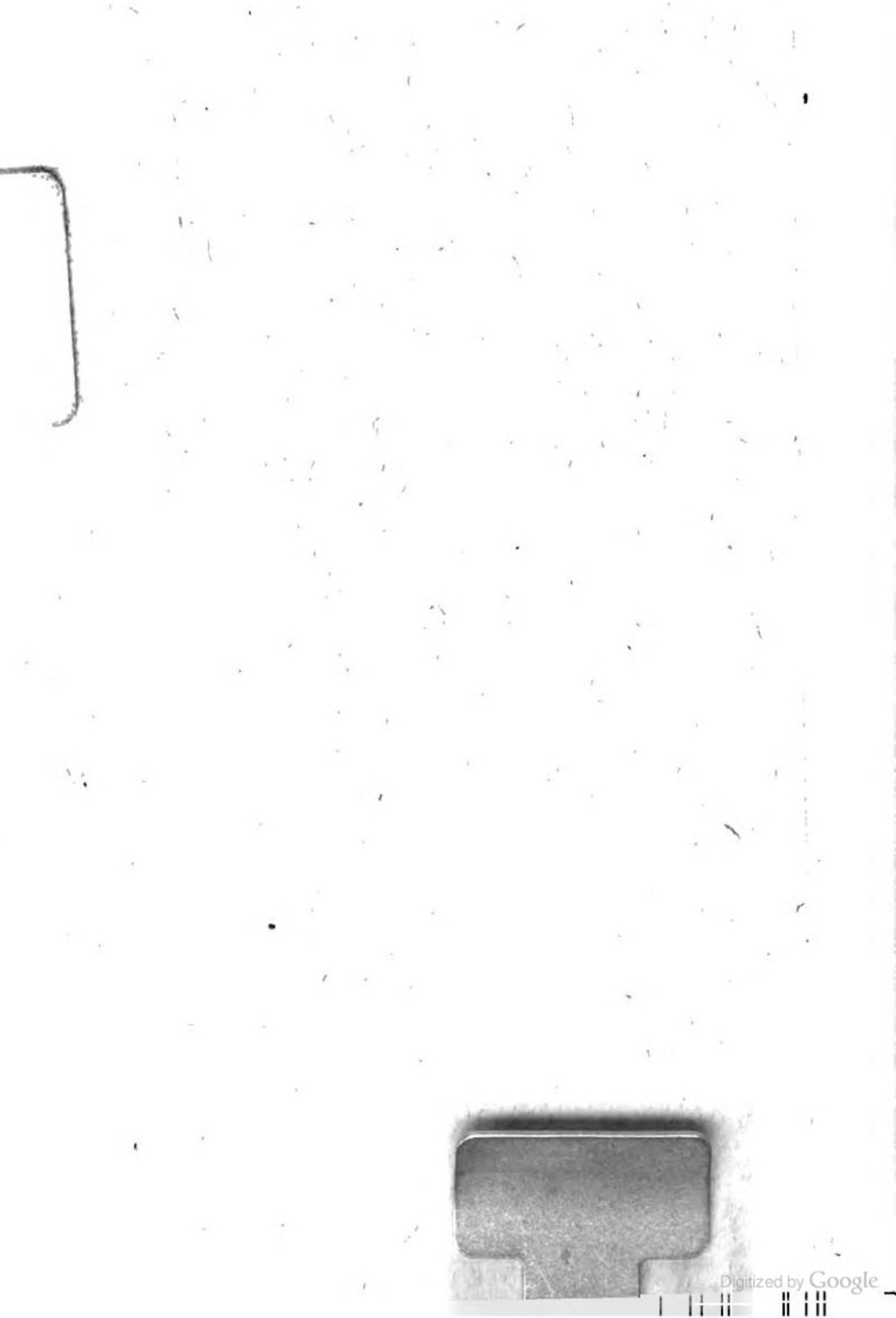
Die lehre von der musikalischen komposition, praktisch ...

Adolf Bernhard Marx, Hugo Riemann

Digitized by Google



Digitized by Google

*MLB
Marx

Die Lehre

von der

musikalischen Komposition,

praktisch theoretisch

von

Adolf Bernhard Marx.

Bearbeitet von

Dr. Hugo Riemann.

Erster Teil.

Zehnte Auflage.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1903.

Digitized by Google

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

BEQUEST OF

NELSON SHIPMAN

1926

Digitized by Google

Die Lehre

von der

musikalischen Komposition,

praktisch theoretisch

von

Adolf Bernhard Marx.

Neu bearbeitet von

Dr. Hugo Riemann.

Erster Teil.

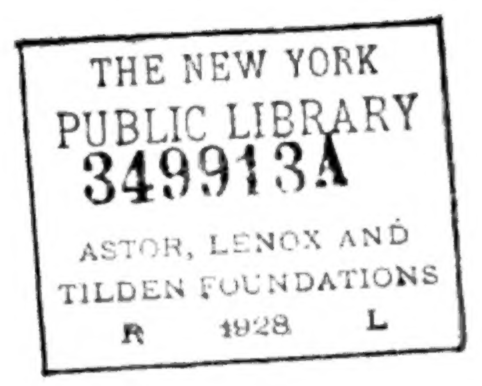
Zehnte Auflage.

Leipzig

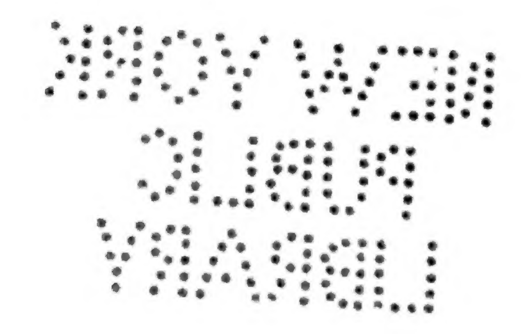
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

–1903.

Digitized by Google


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
349913A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1928 L

Die Herausgabe einer Übersetzung dieses Buches in englischer, französischer und in anderen neueren Sprachen wird vorbehalten.



Digitized by Google

»Das Rechte ist: das Werk eines anderen Künstlers achten und ungestört lassen, eigene Gedanken aber zu eigenen Werken auferziehen.« Komp.-L. I. S. 594. Anm. **

Dies treffende Wort des Verfassers schwebte dem Herausgeber der neuen Auflage bei jeder Änderung vor, die er an dessen monumentalem Werke zu machen sich versucht fühlte. Und so ist es gekommen, dass nur wenige Kapitel eine wirkliche Umgestaltung erfahren haben, vielmehr in der Hauptsache nur Äußerlichkeiten anders gefasst worden sind. Doch glaubte der Herausgeber im Sinne des Verstorbenen zu handeln, wenn er die neuerdings erkannte Bedeutung der Auftaktigkeit für alles musikalische Bilden bei der ersten Fundamentierung des Werkes (§. 4—10) zur Geltung brachte, und auch im weiteren Verlaufe bei gegebener Gelegenheit die schärfere Bestimmung der Motive im Auge behielt, wodurch z. B. gewisse Beispiele scheinbarer Quintenparallelen bei Bach in anderem Lichte erschienen (S. 174). Die neuere eine immer breitere wissenschaftliche Basis gewinnende Theorie des Moll glaubte er nicht ganz übergehen zu dürfen, begnügte sich aber mit einem einfachen Hinweis auf die Gegensätzlichkeit der beiden Klanggeschlechter und vermied ausführliche Erörterungen als der Tendenz des Werkes widersprechend. Durch Abschwächung der historisch ja allzugut erklärlichen Parteinahme Marx' für die »harmonische Molltonleiter« glaubte er ebenfalls nur im Interesse des Werkes zu handeln und mit der Beseitigung der Leittonverdopplungen in den ersten vierstimmigen Arbeiten (bei der Folge Unterdominantakkord, Oberdominantakkord) hoffte er ein

Digitized by Google

nicht ganz ungerechtfertigtes Bedenken mancher Pedanten zum Schweigen zu bringen.

Die warme Begeisterung, die Verachtung zopfigen Dogmenwesens, mit der das Werk abgefasst ist, sichert demselben einen dauernden, fördernder Einfluss auf die Studien ernst strebender Kunstjünger. Eine Fülle teils geistreicher, teils wahrhaft tiefsinniger Betrachtungen über Kunst und Kunstwerke belebt die kaum irgendwo trockene Darstellung des eigentlichen Lehrganges, anspornend zu rüstigem, unbeirrtem Schaffen wie zu sinniger Vertiefung des die Phantasie ernährenden Gefühlslebens. Mit Freude bestätigt der Herausgeber, dass seine Liebe zu dem Werke stetig wuchs, je mehr die Arbeit ihn zwang, dem Verfasser seinen Gedankengang wiederholt nachzudenken.

So bittet er denn die alten Freunde des Marxschen Werkes, seine Bearbeitung nicht misstrauisch aufzunehmen, sondern an sein bestes Wollen und seine volle Pietät gegen den Geist des Verfassers zu glauben; er hofft aber, zu dem alten Freunden dem Werk auch neue zu gewinnen, indem er nachdrücklich und aufs Wärmste sich zur Nachfolge A. B. Marx' bekennt.

Hamburg, im September 1887.

Dr. Hugo Riemann.

Digitized by Google

Vorrede.

Die neue Auflage eines Werkes, das sich dem Dienste der Kunst in ihrer Lauterkeit und Tiefe widmet, inmitten einer Zeit, die auf diesem und anderen Gebieten des allgemeinen Völkerlebens keineswegs vom Siege des Reinen und Wahrhaftigen Zeugnis gibt: sie soll dem Verfasser zunächst Unterpfand sein, dass hier und allerwärts viele mit ihm gemeinsam ausharren in Liebe und Treue zu dem von den edelsten Geistern errungenen, in unerschütterlicher Zuversicht auf den Sieg der guten Sache, wie wirr und falsch, wie vernebelt und tückisch und fratzenhaft uns auch manch böser Tag ins Antlitz höhne. Ein Volk, Ein Leben, Ein Fortschritt, Ein Versinken im ganzen und allen einzelnen Lebensströmungen. Möchten auch Gleißnerei und flüchtige Selbsttäuschung uns tröstlichere Ausflucht links oder rechts vorgaukeln: niemand kann wähnen und hoffen, dass in seinem Gebiet besserer Sinn zur Geltung komme, denn im allgemeinen Volksdasein. Am wenigsten im Lebenskreise der Kunst. Der Künstler, — wo er auch stehe und wie er sich stelle, welchen entlegensten Aufgaben er sich auch widme, — vor allen anderen ist Er das Kind seiner Zeit und seines Volkes. Stimmung, Anschauung, Idee, selbst die Mittel seines Wirkens, Alles gehört seinem Volk und seiner Zeit an, seine Schöpfung ist das Ideal — das vergeistigte Abbild der Welt, des Augenblickes, in dem er gelebt. In dem einheitvollen Volksdasein des Altertumes zeichnet sich das so scharf, dass Äschylus, Sophokles, Euripides, — die zum Händereichen einander nahestehenden, — dass der zuchtlose Züchtiger Aristophanes als ebensoviel Standbilder hellenischer Lebensmomente zu uns herüberschauen. In der modernen Kultur- und Ständezerklüftung und Interessenversplitterung bilden uns die Künstler je nach ihren Richtungen die Beziehungen und Bildungskreise ab,

Digitized by Google

die sich in das zerfahrene Nationaldasein geteilt haben. Wie einst der Minnesang das Rittertum, der Meistersang die Zünftigkeit, so spiegelt Goethe die Gemütstiefe und Geistesmacht des Deutschen aus jener Zeit unserer Väter tagesklar wieder, wo es erlaubt und möglich war, sich staatslos und geschichtslos an den natürlichen und Familien- und allgemeinmenschlichen Beziehungen genügen zu lassen, — so schwärmt neben ihm Schiller den realitätlosen umso berauschenderen Dithyrambus der deutschen Jugend mit, jene ixiontische Liebe, die sehnende Arme nach Wolkengebilden emporstreckt aus der anwidernden Kleinlichkeit und Peinlichkeit der Verhältnisse, unkundig noch und unmächtig, die Wirklichkeit edler zu gestalten — und doch segensschwangere Prophezeiung auch für unsere, der Nachgeborenen, Zukunft, die sich aus der jetzigen Versunkenheit in Gewalttat und Heuchelei, Trug und Selbsterniedrigung — und trotz ihrer gereinigt, gesundet und heilvoll erbauen soll.

Gleiches, Zug um Zug, ist auf dem Antlitz der Tonkunst zu lesen; auch sie lebt unser Leben mit, tönt unsere Freuden und Leiden wieder, sinkt mit der schwächlichen und verderbten Zeit und erhebt sich mit der gesundenden, für jede Schicht und Richtung des Volkslebens der getreue Widerhall. So war es stets, so ist es jetzt. Weder sie noch das Dasein des Volkes ist ohne diese Erkenntnis vollständig zu begreifen. Das glänzende Leer des Salonlebens, — die Abgespanntheit des Geschäftes, die sich an ausgenutzten Liebes- und Intriguenspäßen restaurieren oder vergessen möchte, — die Blasiertheit der »Gesellschaft« und die »Mixed Pickles« zusammengezerrter Effekte und Kontraste, Süßen und Säuren aller Art, die sie galvanisch aufzucken lassen sollen, — der forcierte Romantizismus auf dem Throne der Zeit, — das weiche kurmacherische Spiel mit süßen Schmerzen, mit zersetzten und heruntergemäßigten Leidenschaften, Halbwahrheit und Halblüge, — jener neue Pietismus, der seine Ohnmacht und Glaubensleerheit verstecken und aufsteifen möchte durch die nachgemachten Formen einer glaubens- und wahrheitsmächtigen Zeit: alles, alles ist unserem Leben und unserer Kunst unerlassen, so gewiss und gerecht, als die neue Idee — wo sie sich gezeigt und geregt — in solcher Zeit nicht hat durchdringen können und dürfen. Doch dies ist ein zu wichtiger und umfassender Gedanke, als dass er nebenbei zur Geltung gebracht werden könnte; anderswo wird er sein Recht finden.

Digitized by Google

Für uns nun, die nach der Versunkenheit Erhebung aus dem Tode selbst neues Leben zuversichtstark erwarten, gilt es stets und überall: Treue zu bewahren, dem Siege der Wahrheit, der Idee die Wege zu bahnen und Pforten zu öffnen.

So hat auch mich die ehrende Mahnung jeder neuen Auflage treu und unermüdlich gefunden in dieser Richtung meines Berufes. Was mir hilfreich zustatten kam, ist die erweiterte Beobachtung und die nun zwölf Jahre (nicht ohne Opfer) festgehaltene Gelegenheit, an vereinten Schülern, wie an einzelnen im Privatunterrichte (neben der weniger freien Form akademischer Vorträge) Lehre und Lehrmethode in künstlerisch-freier, praktisch-ungebundener Weise an Jüngern der Kunst und des Künstleramtes zu prüfen. Freudig habe ich das halbe Buch umgestaltet, um keine neue Anschauung und Erfahrung unbenutzt zu lassen, wiewohl auch hier für vollständig ausgebreitete Mitteilung ein anderer, freierer Raum vorausbestimmt bleiben muss. Ist auch aus dieser Prüfung Lehre, Kunstanschauung und Methode in allem wesentlichen unverändert hervorgegangen, so wird man es doch weder einem Nachlass in der Berufstreue noch gar eitlem Selbstgenügen beimessen dürfen, sondern nur der neubefestigten Überzeugung. Auch jetzt, wie in den früheren Auflagen*, scheint sich mir die Aufgabe einer Kunstlehre dahin auszusprechen:

> *dass sie durchdringendste und umfassendste Kunsterkenntnis in Bewusstsein und Gefühl des Jüngers verwandle und sofort zu künstlerischer Tat hervortreibe.*

Nicht abstraktes Wissen und nicht technische Abrichtung können Kunstbildung erzielen oder auch nur vorbereiten; sie sind beide das Gegenteil des künstlerischen Wesens und es ist die Erbsünde der alten Lehre**, dass sie über diese widerkünstlerische Tendenz nicht hinausgehen, nicht von ihr hat lassen wollen. Aber ebensowenig kann der besonnene Kenner der Kunst neuerliche Lehrversuche billigen, die darauf hinzielen (wie vor einem Jahrhundert Riepel und später Logier nicht ohne Witz und Lehrgeschick getan), äußerlich zur Anfertigung von Tonstücken anzulernen, die Kunst zu mechanisieren, statt in den Geist des Jüngers einzupflanzen und aus ihm lebensvoll hervorzurufen. Vielmehr muss —

* Aus den Jahren 1837, 1841, 1846, 1852, 1858.

** Vergl. darüber die zunächst für Lehrer bestimmte Schrift: »Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit«, bei Breitkopf und Härtel.

wie die Tat des Künstlers nur aus seinem eigenen freien, von der Wahrheit ganz durchdrungenen Geiste geboren wird und wie sie nicht Metier, nicht abstrakter Gedanke, sondern Geist in Verkörperung ist, so innig wie der Mensch selber Geist und Körper in unzertrennter Einheit — die Kunstlehre fortwährend trachten, zur lebendigsten, überzeugungvollsten Anschauung und aus dieser zu rüstigster und freudiger Tat überzuführen, mit beidem aber jene Sicherheit, die auf eigenem überzeugungsfestem Erlebnis beruht — und jenen sehnsuchtsvollen Drang nach neuen Taten und Fortschritten zu erziehen, die, wie mir scheint, Bedingung und Kennzeichen wahrhaft künstlerischen Lebens sind.

Dieser Grundsatz, im Verein mit einer aus frühester Jugend an den Kunstwerken und eigener Kunsttätigkeit herangereiften Anschauung vom Wesen der Kunst, befestigt durch den Anblick der geschichtlichen Kunstentwicklung, durch die wachsende Zustimmung der Einsichtvollsten und durch vieljährige immer ausgebreitetere Erfahrung, ist mir jetzt wie in den früheren Bearbeitungen Gesetz gewesen. Das Wechselspiel von Lehre und Tat, von Gesetz und Freiheit, von Form und Inhalt, von Melodie und Harmonie — und wie sonst noch die im Wesen einigen Gegensätze heißen — immer lebendiger, beseelender, fruchtbarer anzuregen: das musste diesmal auch vornehmste Aufgabe sein.

Über dies alles indes mich näher auszusprechen, ist nicht mehr Anlass, da ich seit der vierten Auflage das Wichtigste, was ich über die Lage und Förderung von Kunst und Kunstlehre zu sagen vermocht, in meiner »Allgemeinen Musik-Lehrmethode« (Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege) niedergelegt habe. Möge es meinen Genossen im Lehrfache, nicht bloß den Komposition Lehrenden, sondern allen Musiklehrern, die gegenseitiger Beratung und Teilnahme zugänglich sind, — so sicher förderlich sein, als ich es sicherlich aus treuester Gesinnung niedergeschrieben!

Berlin, Mai 1863.

A. B. Marx.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

1. Buch. Elementar-Kompositionslehre.

I. Kapitel: Die einstimmige (monodische) Komposition. 21

§§. 1. Grundskala. 2. Tonika. Tonart. 3. Dominanten. 4. Rhythmus. 5. Satzbildung. Vorder- und Nachsatz. 6. Motiv. 7. Verwendung der Motive. 8. Gangbildung. 9. Einschnitte. Abschnitte. 10. Schwere und leichte Takte. 11. Anbahnung neuer Wege. 12. Schlussbetrachtungen.

II. Kapitel: Der zweistimmige Satz. 53

§§. 13. Verdopplung der Einstimmigkeit. 14. Die Naturharmonie. 15. Begründung der Mollharmonie. 16. Größere zweistimmige Sätze und Perioden. 17. Zweiteilige Liedform. 18. Dreiteilige Liedform. 19. Vermehrung der Stimmenzahl.

III. Kapitel: Der Vierstimmige Satz. Dreiklang. Dominantseptimenakkord. 77

§§. 20. Vierstimmiger Satz. 21. Die Nebendreiklänge.

IV. Kapitel: Der freiere Gebrauch der bisherigen Akkorde. 86

§§. 22. Vorbemerkungen. 23. Freier Gebrauch der Dreiklänge. 24. Freier Gebrauch des Dominantakkordes. 25. Selbständiger Gebrauch der Harmonie. 26. Anwendung fester Harmoniemotive auf Begleitung.

V. Kapitel: Umkehrung der Akkorde. 112

§§. 27. Vorbemerkungen. 28. Aufweisung der Umkehrungen. 29. Harmonie- und Stimmbehandlung. 30. Verwendung der Umkehrungen bei der Harmonisierung. 31. Enge und weite Harmonielage. 32. Freier Gebrauch der Umkehrungen. 33. Rhyth-

Digitized by Google

Seite

mische Figuration. 34. Anwendung der neuen Harmoniemotive auf Begleitung.

VI. Kapitel: Die Harmonie der Molltonleiter. 146
§§. 35. Die Bildung der Molltonleiter. 36. Erste Harmonieweise in Moll. 37. Zweite Harmonieweise in Moll. 38. Dritte Harmonieweise in Moll. 39. Der Nonenakkord im Durgeschlecht. 40. Nachtrag. Neue Freiheiten des Dominantseptimenakkordes.

VII. Kapitel: Die harmonische Figuration. 167
§§. 41. Begriff. 42. Die Motive harmonischer Figuration. 43. Begleitung harmonischer Figuration. 44. Gänge und Vorspiele in harmonischer Figuration.

VIII. Kapitel: Die Modulation in fremde Tonarten. 183
§§. 45. Ausweichung und Übergang. 46. Das Modulationsverfahren. 47. Anwendung der Modulation auf Behandlung gegebener Melodien. 48. Modulationsgänge mit Dominantseptimenakkorden. 49. Die weiteren Modulationsmittel. 50. Gangbildung und Harmonisierung mit den neuen Mitteln. 51. Modulatorische Konstruktion. 52. Die Modulation unter dem Einflusse des Melodieprinzipes. 53. Die sprungweise Modulation. 54. Der Orgelpunkt. 55. Schlussbetrachtungen. Die Entfaltung der Harmonie.

IX. Kapitel: Akkordverschränkung. 261
§§. 56. Die Vorhalte von oben. 57. Die Vorhalte von unten. 58. Vorausnahme (Antizipation, vorgreifende Töne). 59. Behandlung von Melodien, die Vorhalte und Vorausnahmen enthalten.

X. Kapitel: Harmoniefreie Töne innerhalb des harmonischen Satzes. 281
§§. 60. Der diatonische Durchgang. 61. Chromatische Durchgänge, Hilfstöne und deren Verhältnis zur Harmonie. 62. Gebrauch der Durchgänge und Hilfstöne. 63. Behandlung von Melodien unter Annahme eines Teiles ihrer Töne als Durchgänge und Hilfstöne. 64. Weitere Wirksamkeit der Durchgänge. 65. Der übermäßige Dreiklang. 66. Die übrigen Mischakkorde.

XI. Kapitel: Die Behandlung von mehr oder weniger als vier Stimmen. 324
§§. 67. Der drei-, zwei- und einstimmige Satz. 68. Der mehr als vierstimmige Satz.

Digitized by Google

Seite

2. Buch. Die Begleitung gegebener Melodien.

Einleitung 337

XII. Kapitel: Die Begleitung des Chorales. 338
§§. 69. Allgemeine Gesichtspunkte. 70. Allgemeine Auffassung der Melodie. 71. Anlage der Harmonie. 72. Einfache Choralbearbeitung. 73. Höhere Choralbearbeitung. 74. Der Cantus firmus in anderen Stimmen. 75. Minder- oder mehrstimmige Behandlung der Choräle. 76. Prüfung harmonischer Fertigkeit am Choral.

XIII. Kapitel: Die Choräle in den Kirchentonarten. 396
§§. 77. Vorbemerkungen. 78. Die Kirchentonarten im allgemeinen. 79. Die ionische Tonart. 80. Die mixolydische Tonart. 81. Die dorische Tonart. 82. Die äolische Tonart. 83. Die phrygische Tonart. 84. Die lydische Tonart. 85. Nachwort.

XIV. Kapitel: Das weltliche Volkslied. 433
§§. 86. Vorbemerkungen. 87. Allgemeine Auffassung der Melodie. 88. Überblick der Mittel. 89. Die kunstmäßige Begleitung. 90. Zugabe: Das figurale Vorspiel.

Anhang.

Nähere Winke und Zusätze für die praktische Durcharbeitung des ersten Teiles 459
Vorbemerkung 460
A. Die Kunst der freien Phantasie. Kompositionsübung am Klavier . . 462
B. Anleitung zu stetiger Entwicklung 469
C. Anleitung zum Einprägen der theoretischen Mitteilungen 475
D. Die Lehre von verdeckten und Ohren-Quinten und -Oktaven . . . 479
E. Stimmlage und Stimmführung 486
F. Verdopplung der Terz im Dominantseptimenakkord und großen Dreiklang 491
G. Das Mollgeschlecht und die normale Molltonleiter 494
H. Der Nonenakkord 499
I. Die Lehre vom Querstande 503
K. Gegensatz systematischer Entwicklung der Akkorde gegen ihre mechanische Aufreihung 511
L. Konsonanz und Dissonanz 518
M. Das Melodieprinzip und die erkünstelten Erklärungen der Harmoniker 521
N. Die Lehre vom Leitton 526
O. Generalbass und Generalbassspiel. Rückblick auf die alte Lehrweise. 527
P. Quinten- und Oktavenfolge 533
Q. Über Vorhalte noch einiges 555
R. Melodik und Harmonik und ihre Grenze 569

Digitized by Google

Seite

S. Über die Grenzen der Akkordentwicklung 577
T. Über Singbarkeit der Stimmen 579
U. Höherer Choralstyl 581
V. Methode zu vielseitiger Durcharbeitung des Chorales 598
Notenbeilagen 603
Sachregister 629

Aufgaben: S. 38. 53. 66. 75. 83. 85. 91. 99. 105. 110. 112. 130. 133. 139. 142. 144. 149. 152. 156. 159 (2). 165. 181. 183. 194. 200. 210 (2). 222. 225. 232. 237. 243. 246. 270. 276. 280. 286. 302. 304. 306. 327. 357. 361. 374.

EINLEITUNG.

Nächste Bestimmung der Kompositionslehre.

Die Kompositionslehre hat zunächst den rein praktischen Zweck: Anleitung zu musikalischer Komposition zu geben, zu derselben — Anlage und Übung des Lernenden vorausgesetzt — geschickt zu machen. Diese Bestimmung erfüllt sie nur dann vollständig, wenn sie alles lehrt, zu allem geschickt macht, was einem Komponisten als solchem zu leisten obliegt; sie umfasst nicht weniger, als die gesamte Tonkunst.

Zu diesem Zweck hat sie erstens eine Reihe positiver Kenntnisse (z. B. über die technische Brauchbarkeit der Instrumente) mitzuteilen, während sie einen gewissen Grad allgemeiner Bildung, gewisse Hilfskenntnisse und Fertigkeiten und die elementaren Musikkenntnisse voraussetzen, oder anderweit die Hilfsmittel zu deren Erlangung nachweisen darf.

Zweitens hat sie das Geschäft, die geistigen Fähigkeiten des Lernenden zu wecken und zu steigern; drittens: diesem die für das Gelingen musikalischer Komposition notwendige Erkenntnis und Einsicht mitzuteilen.

Die dem Künstler eigne und nötige Erkenntnis ist aber eigentümlicher Natur, wie die Kunst selbst.

Die Kunst ist nicht rein-geistiges Wesen, wie der Gedanke, den die Wissenschaft zu behandeln hat, oder der Glaube, den die Religion in uns legt. Sie ist ebensowenig körperlicher oder materieller Beschaffenheit, wie die Gebilde der Natur. Sie ist lebendiger Geist, in körperlich-sinnlicher Gestalt geoffenbart. Eine Lehre, die den abgezogenen geistigen Inhalt der Kunst überlieferte, wäre nicht mehr Kunstlehre, sondern Philosophie der Kunst. Eine Lehre, die darauf ausginge, das Material der Kunst abgesondert vom geistigen Inhalte zu überliefern, würde mit der Tötung der Kunst beginnen und niemals zu ihrem wahrhaften Sein und Wesen gelangen. Die Aufgabe der rechten

Kunstlehre ist vielmehr: dieses Wesen in all' seinen geistig-sinnlichen Äußerungen und Beziehungen dem Jünger zum Bewusstsein zu bringen und dadurch zu seinem wahren Eigentum zu machen. Das tote Material wäre ihm unnütze Bürde, er wüsste es so wenig zu brauchen, als die Worte einer Sprache, deren Sinn ihm unbekannt ist; die abgezogenen Gedanken würden ihm als graue Schatten eines dahingeschwundenen Lebens vorüberschwanken. Der Künstler hat aber nicht einem vergangenen Leben nachzuschauen; sein Geschäft ist lebendiges Schaffen. Er mag nicht inhaltlos spielen mit unverstandenen Äußerungen, sondern er hat sicher zu wirken, sich klar und bestimmt zu offenbaren in der Gestaltenwelt seiner Kunst; und dazu muss er sie durchschaut und ganz zu eigen haben. Kein Künstler ist ohne diese Erkenntnis und geistige Aneignung je gewesen oder denkbar.

Ihre künstlerische Tendenz.

Da die Kompositionslehre zunächst den rein praktischen Zweck hat, zur Ausübung der Kunst zu befähigen: so muss auch ihre Form eine durchaus praktische, auf das Wesen der Kunst gerichtete sein. Sie darf sich nicht auf wissenschaftlichen Beweis einlassen (da auch die Tätigkeit des Künstlers eine nichtwissenschaftliche ist), obwohl sie auf wissenschaftlicher Grundlage beruht, — wie auch das Werk des Künstlers unbewusst auf tiefster wissenschaftlich zu erweisender Vernunft gegründet ist. Diese letzte Begründung und Rechtfertigung überlässt die Kompositionslehre der Musikwissenschaft.

Ihr Geschäft ist vielmehr: künstlerische Erkenntnis aus dem innersten, jedem Musikfähigen angebornen Sinn und Bewusstsein hervorzuziehen und zu lichten; sie wendet sich zunächst an dieses unmittelbare Gefühl und Bewusstsein des Schülers, das man seiner teils bewussten teils unbewussten Natur nach das künstlerische Gewissen nennen dürfte und das erster und letzter Leiter des Schülers wie des gereiftesten Künstlers ist. Jeder ihrer Schritte, jeder Rat, jede Warnung, die sie erteilt, kann nur auf dieser Erkenntnis beruhn; die Kunst ist nur um ihrer selbst willen da und sich selber Gesetz, sie kann nur das als Gesetz und Regel auf sich nehmen, was aus ihrem eignen Wesen folgt.

Daher kann jedem, der sich teilnehmenden Sinnes für Musik bewusst ist, die trostvolle Versicherung gegeben werden: dass er schon dadurch befähigt ist, die Kompositionslehre ihrem ganzen Inhalte nach zu fassen; denn er trägt das, worauf sie allein beruht, schon im Busen. Die Lehre hat kein ander Geschäft, als:

Digitized by Google

diesen Sinn zu Bewusstsein und Reife zu bringen, indem sie ihn durch die gestaltenüberreiche Welt der Kunst hindurch geleitet und an ihnen allen bereichert und kräftigt.

Weitere Bestimmung der Kompositionslehre.

Mit diesem wichtigsten Berufe, künstlerische Erkenntnis zu wecken und zu entfalten, bietet sich die Kompositionslehre nicht bloß künftigen Komponisten als unerlässliche Schule, sondern auch jedem, dem als Kunstfreund, ausübendem Künstler, besonders aber als Dirigenten oder Lehrer in irgend einem Zweige der Kunst an vertrauter, tieferer Bekanntschaft mit der Kunst gelegen ist; tiefes Eindringen in die Kunst und ihre Werke, sichere Erkenntnis, reiche und vielseitige Entfaltung der musikalischen Anlage kann nur sie gewähren.

Denn die Musik ist — wie der erste Hinblick jeden überzeugt — ein Inbegriff unzähliger, vielfachst voneinander abweichender, vielfältigst miteinander sich verbindender und verschmelzender Gestaltungen, die an dem Hörer flüchtig und unaufhaltsam wie das Wehen der Lüfte vorübergleiten, die selbst dem Leser und Ausübenden, der sie festhalten und durchdenken möchte, Blick und Gedanken durch rastlosen Wechsel verwirren: wofern er nicht den Spruch kennt, der das tausendfältige Rätsel ihres Daseins löst, wenn er nicht mittätiger Zeuge all' dieser Bildungen gewesen ist, was er eben nur an der Hand der Kompositionslehre wird. Ohne die von ihr gewährte Bildung kann man von den Werken der Kunst einen flüchtigern oder tiefern Eindruck empfangen, man kann bei einer allgemeinen, nicht auf den letzten Grund dringenden Unterweisung sie obenhin verstehn, bisweilen (aber nie ganz sicher) sie glücklich darstellen, in langer Erfahrung sich eine gewisse — freilich höchst unzuverlässige — Kennerschaft erwerben, oder endlich auf wissenschaftlichem Wege den allgemeinen Begriff der Sache fassen. Aber sie ganz zu verstehn und zu durchdringen, ihren ganzen Inhalt sicher zu gewinnen, ihr so vertraut zu sein, dass jeder einzelne Zug und die Gesamtheit aller im Kunstwerk uns gereift, vorbereitet, in vollster Empfänglichkeit trifft, in jedem Einzelnen wie im Ganzen der Geist und Wille des Künstlers uns durchleuchtet und entzündet, dass wir den Geist und Gehalt des reichsten Werkes auf den unsteten Tonwellen sicher erfassen: das ist nur durchdringendem Studium erlangbar. Besonders dem Dirigenten und Lehrer ist dieses zur tiefsten Einsicht — und nebenbei zu unzähligen methodischen Vorteilen und Erleichterungen — führende Studium schlechthin unentbehrlich.

Umfang der Kompositionslehre.

Schon oben ist die Forderung ausgesprochen worden, dass die Kompositionslehre den gesamten Inhalt der Tonkunst in sich fassen, alles, was im weitesten Sinne zur musikalischen Komposition gehört, anschaulich überliefern müsse. Nur die fremden Hilfskenntnisse und die jedem Musikübenden (er sei Sänger oder Spieler) notwendigen musikalischen Elementarkenntnisse* werden vorausgesetzt.

Nach der üblichen Stoffeinteilung muss also die Kompositionslehre folgende Lehren in sich schließen:

1. die Rhythmik oder Lehre vom Rhythmus,
2. die Melodik oder Lehre von der Melodie,
3. die Harmonik oder Lehre von der Harmonie,
4. den Kontrapunkt oder die Lehre von der Bildung und Verknüpfung gleichzeitiger Stimmen,
5. die Lehre von den Kunstformen,
6. die Lehre vom Instrumentalsatze,
7. die Lehre vom Vokalsatze.

Es ist aber leicht einzusehn, dass wohl die Begriffe, nach denen diese Rubriken genannt sind, — Melodie, Harmonie u.s.w. — vom Verstande getrennt festgehalten werden können, dass aber diese Trennung nur eine abstrakte ist, von der die Kunst selber nichts weiß. Es gibt keine Melodie ohne Rhythmus, es gibt kein Tonstück, das nur Harmonie wäre, es ist auch nicht die kleinste Harmoniefolge ohne Melodie, ja ohne verbundene Stimmen oder Melodien denkbar. Da nun die Kompositionslehre Kunstlehre sein, die Kunst, wie sie ist und lebt, überliefern soll, so darf sie sich auf diese widernatürliche Trennung nicht weiter, als dringend notwendig und fördersam ist, einlassen; sie würde sich sonst dem untrennbaren Wesen der Kunst entfremden. Ja, die abgesonderte Betrachtung lässt sich nicht einmal theoretisch durchführen. Die Lehre von der Melodie hängt nicht nur unzertrennlich mit Rhythmik und Formlehre zusammen, sondern beruht auch teilweise auf Harmonik und Kontrapunkt, so wie dieser ohne alle genannten Lehrfächer unmöglich ist. Nur ein Teil des Stoffes, die Verwendung bestimmter Instrumente und des Gesanges, kann eine Zeitlang beiseite gelassen werden; und dies benutzen wir, um nicht die Masse des unzertrennt zu Beobachtenden unnötig zu häufen. So

* Vgl. A. B. Marx, Allgemeine Musiklehre. (Breitkopf und Härtel, 9. Aufl. 1875).

Digitized by Google

tritt also die Kompositionslehre vor allem in zwei große Partien auseinander, in

die reine Kompositionslehre
und
die angewandte Kompositionslehre.

Die letztere Partie enthält die Lehre vom Instrumental- und Vokalsatz, von der Verbindung der Musik mit kirchlichen oder dramatischen Zwecken; die erstere, der wir uns zunächst zuzuwenden haben, begreift, mit Ausschluss des speziell die Behandlung der Singstimmen und der Instrumente Angehenden, den übrigen gesamten Inhalt der Kompositionslehre.

Gang der reinen Kompositionslehre.

Die reine Kompositionslehre beginnt ihre Entwicklung mit der einfachsten Gestaltung, nämlich der einfachen Tonreihe. Aus der ersten Grundlage, der diatonischen Tonleiter (und zwar der Durgattung), entwickelt sich, unter Zutritt des Rhythmus, die Melodie; und damit erscheinen zugleich die Grundformen aller Musikbildungen: Motiv, Satz und Periode. Unter Fortwirkung aller dieser Kunstelemente und Kunstgedanken betreten wir die zweite Grundlage, die aus der Tonika aufsteigende Harmonie, die sogleich in zwei Massen sich darstellt und im Gegensatz zu der kunstmäßig ausgebildeten Harmonie Naturharmonie genannt wird. Sie gibt nicht nur neuen melodischen Stoff, sondern wird auch Grundlage des zweistimmigen Satzes. In diesem tiefern Element entwickeln sich schon aus der Periode die Formen einfacher Tonstücke in zwei und drei Teilen.

Aus den beiden harmonischen Massen tritt nun in steter Folgerichtigkeit das Akkordwesen hervor. Die Durtonleiter wird jetzt auch harmonisch begründet und die Molltonleiter mit ihrem Gefolge neuer Akkorde aufgefunden.

In der Tonleiter hat sich schon der Gegensatz von Tonika und Tonleiter ergeben, der sich in den beiden Massen der Naturharmonie noch vollkommner ausspricht und in der ausgebildeten Harmonie sich vollendet zu tonischem Dreiklang und Dominantakkord — oder, genau genommen, dem Inbegriff aller übrigen Akkorde. Derselbe Gegensatz kehrt in reicherer Ausbildung wieder, wenn wir weiter dahin gelangen, in der Modulation aus dem ursprünglichen und Hauptton in fremde oder Nebentöne überzugehn, also in einem Tonstücke verschiedene Tonarten zu verbinden und einander entgegenzu-

setzen, — wie früher die übrigen Akkorde dem tonischen Dreiklange, — die zweite harmonische Masse der ersten, — die Tonleiter der Tonika.

Hierdurch ist nicht nur der Akkordreichtum vermehrt, sondern es sind in der sinnigen Verknüpfung verschiedner Tonarten zu einem Ganzen auch die modulatorischen Grundzüge zu aller Art größerer Konstruktionen oder Kunstformen gefunden. Beiläufig bieten die Akkorde neue Grundlagen für Melodie; in gleichem Schritte mit der Entwicklung der Harmonie geht die Kunst, eine einfache Melodie Ton für Ton zu begleiten, vorwärts; die einfachsten Formen des Vorspiels und die harmonischen Grundlagen zur Liedkomposition ergeben sich neben all' diesen Studien.

Von hier aus enthüllt sich nun die andere Seite der Harmonie, nach der hin sie als Verbindung gleichzeitiger Tonreihen erscheint. Die Tonreihen streben jede zu einer in sich abgeschlossenen und für sich befriedigenden melodischen Gestalt; sie werden Stimmen. Um sich melodisch auszubilden, rufen sie in den Umkreis der Harmonien die harmoniefremden Töne, Vorhalte, Durchgänge, Hilfstöne usw., die wieder neue Akkorde, Modulationen usw. nach sich ziehn.

Die Begleitung wird freier und reicher, man ist im Besitze vielfacher Mittel, Begleitung oder Nebenstimmen von einer Hauptstimme zu unterscheiden. Die Behandlung des Chorals wird gezeigt. Der Choral führt aber zu der praktischen Lehre von den Kirchen-Tonarten, nicht bloß wegen der Behandlung der in ihnen gesetzten Choräle, sondern auch, weil selbst die Abweichungen des alten Tonarten-Systems unserm neuern System zur Bestätigung und Befestigung gereichen. Die Entwicklung der Durchgänge wird vollendet, alle bisherigen Tonbildungen werden zur Begleitung weltlicher Melodien verwendet.

Hiermit ist Melodik und Harmonik vollständig behandelt und schon zu mannigfachen Kunstzwecken angewendet. Diese Anwendung ist jedoch stets von außen bedingt, entweder durch eine gegebene Melodie, die begleitet, aber nicht geschaffen oder verändert werden soll, oder durch Beschränkung in den Mitteln der Darstellung. Hauptzweck der bisherigen Lehre ist die Gewinnung der Kunstmittel; selbst die eingeführten Kunstformen sind nicht sowohl um ihrer selbst willen (sie kehren später erst mit zureichender Ausstattung wieder) eingeführt, als um jenes Zweckes willen. Diese ganze Entwicklung nach ihrem Hauptinhalte benannt, stellt sich demnach als

erster Teil der reinen Kompositionslehre

dar. —

Von hier aus werden nacheinander alle Kunstformen entwickelt; sie treten hervor, je nachdem man das Vorhandene bald nach der einen, bald nach der andern Seite hin bewegt.

Zuerst fassen wir die musikalischen Sätze in der Weise auf, wie wir sie im Obigen betrachtet, als bestehend aus einer Hauptstimme und begleitenden Nebenstimmen. Aus dieser Fassung, die wir die homophone nennen, treten alle kleinern Formen, des Tanzes, Marsches usw. hervor, vollendeter, als unter Grundlegung der Naturharmonie im ersten Teil möglich war.

Sodann fassen wir die Harmonie als gleichzeitige Verbindung von Stimmen, deren jede selbständigen Gehalt und Charakter hat; von hier aus bilden sich nacheinander die Formen polyphoner Schreibart aus: zunächst Figuration und Nachahmung mit den aus ihnen hervorgehenden Formen. Da nun aber in polyphonen Sätzen keine Stimme Hauptstimme ist, sondern jede zu ihrer Zeit vorherrschen kann und alle nach Selbständigkeit trachten, so führt dies auf den Gedanken, von zwei oder mehr polyphonen Stimmen jede zu ihrer Zeit als Hauptstimme zu gebrauchen. Dies leitet auf die Formen der Fuge, des Kanon usw., die sich nach- und auseinander entwickeln unter dem Gesetze des einfachen, doppelten und mehrfachen Kontrapunkts. Diese ganze Entwicklung stellt sich dar als

zweiter Teil der reinen Kompositionslehre

oder

Formlehre,

und beschließt die reine Kompositionslehre, zu der die angewandte nächst dem ihr unmittelbar angehörigen Inhalte noch vielfache Ergänzungen nachbringt. Namentlich werden hier diejenigen zusammengesetzten Kunstformen (Rondo usw.) gezeigt, die keiner besondern Vorübung in der reinen Kompositionslehre bedürfen und besser gleich in Anwendung auf bestimmte Instrumente oder Stimmen gelehrt werden.

Vorläufige Rechtfertigung dieses Weges.

Nächster Lohn dieser vollständigen und systematischen Entwicklung ist: dass keine der spätern Formen (auch die nicht, welche man für die schwierigern hält, z. B. Fuge und Kanon) schwerer erreichbar ist, als jede vorhergegangne; denn jede ist nur weitere Folge der vorigen; jede erscheint zwar zusammengesetzter, zahlreichern Rücksichten unterworfen, findet aber in demselben Grade geübtere Kräfte und genügenden Vorbau. Indem sich eine Form aus der andern durchaus vernunftgemäß

Digitized by Google

entwickelt, zeigt jede sich als vernünftiges, sinnvolles Kunstgebilde und als unentbehrliches Glied in der Unterweisung des Kunstjüngers; — und zwar das letztere teils um ihrer selbst willen, teils wegen des weiter daraus Folgenden. Es fallen also jene von Halb-Unterrichteten angeregten Vorurteile, dass gewisse Kunstformen (etwa die Fuge u. a.) veraltet seien, ganz weg. Sie sind für sich an ihrer Stelle unersetzlich, und für weitere Entwicklungen und die vollendete Künstlerbildung unentbehrlich.

In dieser Folgerichtigkeit und gerechten Erkenntnis legt die Kompositionslehre ihre zweite Rechtfertigung ab, während ihre erste darin liegt, dass sie ihre Aufgabe vollständig auf sich nimmt.

Es versteht sich übrigens, dass jene Vollständigkeit, welche als Bedingung der Kompositionslehre anerkannt wird, nicht im materiellen Sinne zu fordern ist. Nicht alle möglichen Gestaltungen kann eine Lehre geben, zumal da die fortlebende Kunst deren täglich neue hervorzurufen vermag: diese Vollständigkeit, wenn sie erreichbar wäre, müsste man verderblich nennen, denn sie würde der eignen Tätigkeit des Jüngers schlechthin ein Ende machen. Wohl aber muss die Lehre alle wesentlichen Gestaltungen aufweisen, und von ihnen aus die Wege anbahnen, auf denen man zu allen übrigen gelangen kann, die schon irgendwo hervorgebracht sind oder noch künftig herausgebildet werden können. Nur wenn die Kompositionslehre dies erfüllt, ist sie wahre und befriedigende Kunstlehre, erweist sich auch darin dem Wesen der Kunst treu, dass sie sich vom ersten Anknüpfen durch alle Glieder organisch bewegt, und dass jede künftige organische Anbildung sich ihr notwendig anschließen, jeder Fortschritt der Kunst ihr weitere Fortführung darbieten, nicht aber zur Widerlegung werden kann.

Wir haben schon oben erkannt, dass abgesonderte Behandlung der verschiednen Lehrteile (der Melodik, Harmonik usw.) dem Wesen der Kunst entgegen, und nicht durchzuführen ist. Jetzt zeigt der Überblick des Weges, den wir einzuschlagen gedenken, dass auch unsre der Übersicht wegen getroffnen Einteilungen nicht streng aufrecht zu halten sind. Schon von einer einzigen Tonreihe bilden wir Perioden, die ein selbständiges Musikstück sein können; schon mit dem aus der Naturharmonie abgeleiteten zweistimmigen Satze bilden wir Tonstücke in zwei oder drei Teilen. Beiderlei Produkte gehören aber, wie manches noch Folgende, eigentlich der Formlehre an. Umgekehrt wird erst in der Formlehre das Verhalten zweier oder mehrerer Stimmen betrachtet, die miteinander ihre Stellen verwechseln sollen (doppelter und mehrfacher Kontrapunkt), was beides eigentlich der

Elementarkompositionslehre angehört hätte. Endlich wird ein Teil der Formlehre erst in der angewandten Kompositionslehre vollständig abgehandelt.

Dies alles sind keineswegs Verstöße oder Inkonsequenzen gegen die aufgestellte Ordnung, sondern vielmehr Beweise für den leitenden Grundsatz: dass nicht abstrakte Verstandeseinteilung, sondern das Wesen der Kunst selbst uns leiten und bestimmen darf. Es ist eine falsche Methode, eine nur scheinbare Systematik, alles zusammenzustellen, was unter eine Rubrik, unter einen Namen gebracht werden kann, — z. B. die ganze Harmonik, oder die ganze Fugenlehre usw. für sich abhandeln zu wollen. Dies sind Abstraktionen, die dem Wesen, der Natur der Sache fremd und der künstlerischen Ausbildung des Schülers zuwider sind: denn sie überhäufen ihn mit einer Masse von Anschauungen und Regeln, die er nicht sofort, sondern zum Teil erst viel später in das Leben treten lassen kann, bis dahin also als tote Gedächtnislast mit sich herumtragen und gegen die er abgestumpft sein muss, wenn endlich die Zeit des lebendigen, fröhlichen Gebrauchs gekommen ist. Unsre Lehre hat sich vielmehr auch darin als eine praktische, als wahre Kunstlehre zu bezeigen, dass sie den Schüler sobald als möglich zum Selbstbilden, zum Schaffen, zu der eigentlichen künstlerischen Tätigkeit fördert, ihm auf jedem Punkte der Bahn das dazu Nötige, aber nur das eben hier Nötige gibt, und jede Lehre, jede Aufweisung oder Regel sogleich wieder zu lebendiger Tat des Schülers, zu künstlerischem Schaffen überführt.

Anlage des Lernenden.

Da wir oben die Kompositionslehre nicht bloß für künftige Komponisten, sondern für jeden nach tieferer Bildung Strebenden als unerlässliches Studium bezeichnet haben, so fragt sich: welche Anlage sie fordere, wer von ihrem Studium Frucht zu erwarten habe? — Durchaus jeder, dem umfassendere und tiefere Kenntnis der Tonkunst am Herzen liegt, und der Lust und Empfänglichkeit für die Kunst und soviel Sinn für sie in sich trägt, als jeder Ausübende (Sänger oder Spieler) nötig hat.

Kann aber jeder, der diese Eigenschaften mitbringt, durch die Kompositionslehre zu musikalischen Kompositionen befähigt werden? — Diese Frage lässt sich nicht unbedingt beantworten. Gewiss kann jeder des Denkens und musikalischer Vorstellungen fähige Mensch durch Studium der Komposition in den Stand gesetzt werden, alle musikalischee Formen, Tonstücke aller Art hervorzubringen; schon dies wird ihm gewandtere Einsicht in die Werke der Kunst erteilen. Allerdings erfordert aber das ehöchst

Vollbringen — Genie, wahrhaft schöpferische Kraft; und auch das nicht geniale, aber belebte und belebende Bilden gelingt nur derjenigen Naturkraft, die wir Talent nennen*. Wem der Genius inwohnt, der weiß es in der rechten Stunde und in rechter Weise. Niemand darf es ihm dann sagen, oder kann es ihm abstreiten. — Das erste Zeichen von Talent ist Trieb zur Sache. Das Talent hat vielfache Abstufungen und mehr als eine Seite; es kann mehr oder weniger, nach mehreren Seiten und sehr hoch ausgebildet werden und dann zu glücklichen und wichtigen Erfolgen führen. Wie groß aber, und welcher Ausbildung und Steigerung es fähig sei, kann niemand vorausbestimmen, weder der, dem es inwohnt, noch ein anderer; es muss versucht, entwickelt und bewährt werden. Unleugbar spiegelt uns Eitelkeit, oder vorübergehendes Gelüst oft ein Talent bedeutender vor, als es ist. Aber abgesehen von diesen Täuschungen, die vor dem tiefern Bewusstsein in uns nicht Stich halten, kann man allgemein und sicher behaupten: jedem, der Trieb zur Sache hat, wohnt stärkeres Talent bei, als er selber weiß und glaubt. Denn es begreift sich, dass wir, uns selber ohne Leitung überlassen, unser Talent oft solchen Aufgaben zuwenden, zu denen die Voraussetzungen, die volle Anschauung und Vorbildung fehlen; in diesen, gerade den Begabten am häufigsten treffenden Fällen führt dann Misslingen leicht auf kleinmütige Zweifel an unsrer Anlage, weil wir noch nicht zu erwägen vermögen, wie weit sie durch Ausbildung gesteigert und gestützt werden kann und muss. Wer also lebhaften Trieb in sich fühlt, darf das Studium und die Entwicklung seiner Anlage mit Zuversicht unternehmen und in dem Maße Erfolg hoffen, als er dafür arbeitet.

Umgekehrt mag aber auch der Begabteste versichert sein, dass ohne Lehre und Bildung sein Talent unentwickelt und tatlos bleiben muss. Die Meister aller Zeiten, von Bach und Händel bis auf Mozart und Beethoven, waren nicht bloß hochbegabte, sondern auch (jeder nach dem Standpunkte seiner Zeit) durchgebildete Künstler; und wo ihre Bildung mangelhaft war, da vermochte auch ihr Genius nicht zur Vollendung zu dringen. Wer dennoch an der Unerlässlichkeit der Vorbildung zweifeln möchte,

* Herzlich wünsche ich von den Jünglingen, die Komposition zu ihrem Lebensberufe wählen (und von ihren Eltern oder Vorgesetzten), dass sie wohl abwägen, was ich über diese Wahl in der allgemeinen Musiklehre gesagt habe. Tiefer ist die von so viel Missverständnissen umgebene »Talentfrage«, so wie die Wichtigkeit gründlicher und umfassender Bildung der Lehrer, auch mit Hilfe der Kompositionslehre, in des Verfassers Buche »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts« (2. Aufl. 1873 bei Breitkopf und Härtel) behandelt.

Digitized by Google

der versuche sich nur ohne dieselbe an einer größern Aufgabe, etwa einer Fuge oder einem Symphoniesatze; oder erwäge, wie viel Zeit und Anstrengung ihm schon kleinere Leistungen abfordern, in Vergleich mit dem leichten Wirken des Meisters. Und wenn er auch meinen sollte, dass ihm dies oder jenes gelungen sei und noch manches, trotz mangelhafter Bildung, gelingen werde: so berechne er die Zeit, die das vermeintlich Gelungene ihm gekostet, und überlege, ob sein Weg ihm wohl verheiße, soviel zu schaffen, als ein darauf verwendetes Leben wert ist. Man täusche sich dabei nicht mit dem Einwand: es komme nicht auf die Zahl, sondern auf den Wert der Leistungen an. Dies ist von der einen Seite wahr; aber von der andern ist es Bedingung hohen Gelingens, dass man viel gearbeitet habe; alle unsre Meister haben sehr viel, ja oft unglaublich viel gearbeitet, und sind erst dadurch zur Vollenduug gelangt.

Vorbildung des Lernenden.

Schon oben ist gesagt, dass die Kompositionslehre nur diejenigen Kenntnisse voraussetzt, die jeder Musikausübende besitzen muss und die in der allgemeinen Musiklehre mitgeteilt sind. Möglicherweise kann mit ihnen und einem nur geringen Grade von Fertigkeit in der Ausübung die Kompositionslehre verstanden und durchgeübt werden.

Allein das ist gewiss, dass ein höherer Grad, womöglich Tüchtigkeit in Spiel und Gesang das Kompositionsstudium unermesslich erleichtert und befruchtet, und umsomehr, je mehr man sich gewöhnt und gebildet hat, mit Sinn und Anteil zu spielen und zu singen und sich die musikalischen Wirkungen auch ohne Instrument, durch die bloße Phantasie deutlich vorzustellen. Vor allen Instrumenten aber verdient das Pianoforte den Vorzug. Höheres Gelingen in der Komposition ist ohne befriedigende Bildung in Gesang und Pianofortespiel schwerlich zu hoffen *. Wer außerdem noch ein Streichinstrument und womöglich ein Blasinstrument in seiner Gewalt hat, wird davon die erwünschtesten Folgen erfahren.

Hiernächst ist äußerst wünschenswert, dass der Kompositionsschüler sich vor und neben seinem Studium mit den Werken der Meister, vor allem mit Seb. Bach, Händel, Gluck, Haydn,

* Der Verf., der hier aus reicher Erfahrung spricht, hat nur zwei Schüler, — beide Meister auf der Violine, der eine gewandter und vielerfahrner Orchesterdirigent — den Mangel der Klavierbildung erfolgreich bekämpfen sehn; und dennoch ist er gerade in den größern und freiern Formen fühlbar geblieben.

Mozart und Beethoven, so viel nur irgend möglich vertraut mache und seinen Geist an ihren Schöpfungen entzünde und erhebe. Selbst wenn ihm für einen oder den andern der Sinn noch nicht aufgegangen wäre, darf ihn das nicht abhalten, unablässig eben zu diesem zurückzukehren und den hier empfundenen Mangel in seiner Bildung oder Empfänglichkeit zu überwinden. So darf ihm auch keine Kompositionsgattung oder Form, in der unsre Meister geschrieben haben, unvertraut bleiben. Diese Erinnerung möge jeder ernstlich Strebende um so reiflicher erwägen und beherzigen, je häufiger Klavierlehrer in unsern Tagen sich und ihre Schüler nicht nur von den ältern Formen (z. B. der Fuge), sondern auch von den neuern Meistern ab, und zu bloß technischer und einseitiger Virtuosenbildung hinwenden.

Dass endlich humanistische Bildung dem Musiker wie jedem andern von unberechenbarem Gewinn ist, versteht sich ohne weiteres von selbst.

Dies alles vorausgesetzt wenden wir uns wieder zum Kompositionsstudium selber zurück.

Aufgabe des Schülers.

Die Kompositionslehre ist Kunstlehre; sie soll das Können (denn die Kunst hat ihren Namen vom Können), die Tat, nicht bloßes Wissen überantworten. Der Kompositionsschüler darf sich also durchaus nicht daran genügen lassen, alles, was die Lehre enthält, zu verstehn und zu wissen; er muss es selbst hervorbringen können, und zwar in vollkommner Sicherheit und Geläufigkeit. Nur dies kann als wahre Künstlerbildung gelten.

Der Weg dahin ist unablässiges Bilden und Schaffen. Dies fordert die unabsehbare Reihe vorhandener und noch hervorzubringender Kunstgestaltungen, dazu ermahnt das Beispiel der großen Meister. Denn diese alle erwarben und bewährten ihre Meisterschaft, wie schon gesagt, nicht anders als durch höchst zahlreiche Werke; und wenn bisweilen schon ihre ersten Gebilde den Stempel genialer Anlagen trugen, so ist doch genau nachzuweisen, welche Massen von Arbeit dazu gehörten, sie von diesem unfertigen Beginnen zur Vollendung zu heben. — Auch diese Masse der Übung wird durch geordnete Lehre allein möglich und auf das Rechte gelenkt, während selbst der begabte Naturalist stets in Gefahr ist, seine vereinzelten Versuche von der Bahn abirren zu sehen.

Die Übung muss sich durchaus über alle Formen verbreiten, selbst wenn zu einer Reihe von Formen besondre Neigung vorzugsweise hinzöge, oder eine andre weniger zusagte.

Denn schon die allgemeine Übersicht der Lehre zeigt, dass eine Gestaltung aus der andern hervortritt und jede nur aus den ihr voraufgegangnen sicher gefasst werden kann, dass ferner jede von ihnen eine Seite der Kunst aufdeckt, deren Anblick und Besitz nur mit Hilfe dieser Gestaltung gewonnen werden kann. Wer also z. B. sich vorsetzen wollte, nur für die Oper zu schreiben, dürfte die Formen der Fuge und andre ähnliche nicht versäumen, so selten sie auch in Opern angewendet werden; denn er lernt an ihnen eine Seite seiner Kunst kennen und benutzen, deren er sonst nie vollkommen mächtig würde*.

Wer diese Treue und Folgsamkeit gegen die Lehre versäumt, wer etwa in dilettantischer Wähligkeit und Kunstschmeckerei über die einfachern und allerdings oft gebrauchten und gehörten Anfänge, oder über spätere, vielleicht eben heute nicht moderne Kunstformen hinwegschlüpft, um nur rasch zu dem zu gelangen, was ihm anziehender, neuer, eigentümlicher dünkt: der wird nie in den vollen Besitz seiner Kunst kommen, der wird eben das, wonach er strebt, verfehlen. Denn diese Wähligkeit lässt ihm den größten Teil der Kunstbildung fremd bleiben und schiebt ihn unvermeidlich auf die Bahn irgend einer Manier und des Schlendrians, die den Künstler nicht das tun lassen, was seiner Aufgabe gemäß ist, sondern was ihm beliebig und bequem. Vor diesem Abwege, und dem noch unkünstlerischern der Gesuchtheit und Bizarrerie bewahrt am sichersten eine treu nach allen Seiten hin ausgeführte Bildung: sie gewöhnt und befähigt den Geist auch künftig nicht persönlicher Vorliebe, oder der nur Neues, Besondres suchenden Eitelkeit, sondern der künstlerischen Pflicht zu gehorsamen.

Folgsamkeit des Schülers.

Die Studien des Jüngers müssen aber nicht allein vollständig sein, sie müssen sich auch streng der Ordnung des Lehrgangs bequemen. Dies ergibt sich schon aus dem, was weiter oben über folgerichtige Entwicklung einer Form aus der andern gesagt ist; es ist keine derselben ohne die vorhergehenden zu gewinnen. Allein wir müssen noch aus einem andern Grunde darauf aufmerksam machen. In unsern mit Musik überfüllten Tagen nämlich ist es natürlich, dass jeden eine Menge musikalischer Vorstellungen umschweben, die sich in seine Arbeit einschleichen möchten, bevor noch der Lehrgang auf sie hingeführt hat. Wem fielen nicht

* Vergl. hierbei die Einleitung zum zweiten Teile.

bei den ersten Akkordentwicklungen einige Harmonien ein, die er irgendwo gehört und die ihm füglich anziehender erscheinen mögen, als die bisher gelehrten? Keine Lehre kann dem abhelfen, sie kann unmöglich alles auf einmal bringen, oder gerade das zuerst mitteilen, was diesem oder jenem außer Ordnung und Zusammenhang einfällt. Offenbar kann folgerichtige Entwicklung mit solchen zufälligen und unzeitigen Einschiebseln nicht bestehn, muss durch sie verwirrt und gestört werden. Wer sich nun in seinen Übungen dergleichen gestattet, wer sich nicht streng auf die jedesmaligen Grenzen und Grundsätze beschränkt, auf die ihn der Lehrgang geführt: der verletzt die Zucht der Lehre, verwirrt sich selbst, und verliert die Sicherheit des Gelingens.

Es sind aber nicht allein diese zufälligen Einmischungen, welche die Zucht der Lehre verbietet, sondern überhaupt alle Abweichungen. In dieser Hinsicht ist besonders zweierlei zu bemerken. Erstens kann man zu mancher Gestaltung auf mehr als einem Wege gelangen, da alle Kunstgestaltungen auf einfache Weise miteinander zusammenhängen*. Auch in diesen Punkten darf der Jünger nicht die Ordnung des Lehrgangs verlassen, wenn er sie nicht für die weitere Folge zerrütten will; dass diese Ordnung nicht ohne tiefere Gründe getroffen worden, muss der Schüler einstweilen mit unbedingtem Vertrauen annehmen. Zweitens ist bald zu bemerken, dass in spätern Abschnitten der Lehre Gebote zurückgenommen oder doch beschränkt werden, die in frühern unbeschränkt erteilt werden mussten, dass z. B. die Akkordentwicklung endlich auf Folgen von offenbaren Quinten führt, die zuvor ausdrücklich verboten waren. Allein dies geschieht nicht aus Inkonsequenz der Lehre, oder Übereilung bei den anfänglichen Vorschriften, sondern weil erst der Fortschritt das neue Recht hervorbringt, die früher notwendige Beschränkung gerechterweise aufheben kann, — weil die ganze Kunst und Lehrentwicklung nichts anderes ist, als stetig fortschreitende Befreiung von den Schranken der anfänglichen Dürftigkeit.

Bedeutung der Kunstgesetze.

Denn die echte Kunstlehre hat Höheres und Wahrhafteres zur Aufgabe, als nach willkürlicher Benutzung oder irgendwelchen von außen hereingeholten oder aus einseitiger Wahrnehmung geschöpften Gesetzen (z. B. dass etwas mehr oder weniger angenehm klinge) einiges als »falsch« absolut zu verbieten und

---

* Wie ja selbst die strengsten Disziplinen, Mathematik und Philosophie, manchen ihrer Sätze von mehr als einem Punkt aus erweisen.

Digitized by Google

anderes als notwendig oder »richtig« absolut vorzuschreiben. Die Idee der Kunst ist zu tief und deren Aufgabe durch alle Jahrhunderte zu umfassend, als dass mit dergleichen Gesetzgeberei viel auszurichten wäre. Nur jene Idee ist der Kunst eignes oberstes Gesetz; nur diesem Gesetze ist alles im Kunstleben Erscheinende — aber ihm unbedingt — unterworfen. An sich selber ist schlechthin nichts absolut falsch oder richtig, sondern alles recht und notwendig, soweit es der Idee dient, und alles falsch und unzulässig, soweit nicht. Daher eben ist geistige Durchbildung nötig, wenn die Idee der Kunst in ihrer Tiefe und Wahrheit erfasst werden soll; daher ist es die unerschöpfliche reiche und wichtige Aufgabe der Kunstbildung, der sich jede Kunstlehre unterziehen muss, alles nach seinem Wesen und Sinn zu erkennen und zu verwenden. Bei der Arbeit für dieselbe findet der Jünger nur in der Folgerichtigkeit und Zeitgemäßheit des Lehrgangs Sicherheit und Erleichterung; darum darf ihn auch die Voraussicht, dass gewisse in frühern Lehrabschnitten gegebne Vorschriften später wegfallen werden, nicht früher als die Lehre will, von der Befolgung dieser Vorschriften entbinden.

Methode und Lehre der Übung.

Der Gang der Lehre ist: von der ersten Gestaltung an den Sinn jedes wesentlichen Gebildes aufzuweisen, dann die Folgen aus dieser Betrachtung für künstlerisches Schaffen zu zeigen. Bei jedem neu zutretenden Gebilde wird nach der Betrachtung seines Wesens zuerst die Rückwirkung auf frühere Bildungssphären, dann die Fortwirkung zu erwägen sein. Bei den zusammengesetzten Bildungen wird für den nicht durchgebildeten Musiker oft die Unmöglichkeit einleuchtend, alle Verhältnisse und Bedingungen zugleich zu fassen. Hier gibt die Lehre erleichternde oder anbahnende Maximen an die Hand, dergleichen an manchem Orte nicht wohl zu entbehren, die aber noch weniger, als die einstweiligen Kunstregeln, deren oben gedacht wurde, als absolute Gesetze angesehen sein wollen.

Die Tätigkeit des Jüngers muss sich diesem Gange eng anschließen. Erst muss ihm das Wesen jedes gegebnen, oder von ihm erfundnen Gebildes zur Empfindung und geistigen Anschauung und zur Überzeugung in seinem künstlerischen Gewissen kommen. Von dieser Erkenntnis muss er die verschiednen Wege nachgehn, auf denen die Lehre zu neuen Bildungen fortschreitet. Jeden dieser Wege aber, die von der Lehre nur angebahnt werden, muss er, so weit es möglich ist, in unablässigem Versuchen und Weiterbilden fortsetzen, um soviel

Digitized by Google

Gestaltungen wie möglich selbst hervorgebracht und sich vor Augen gestellt zu haben, und damit eben den höchsten Grad von Gewandtheit und Geläufigkeit im Bilden zu erlangen; bis Anschauung und Darstellung, Empfinden und Bilden untrennbar verschmelzen und zuletzt das unmittelbare Gefühl auch da sich treffend ausspricht, wo das leitende klare Bewusstsein nicht hinfolgen kann. — Eine Seite dieser Gewandtheit ist: alles, was die Lehre der Kürze und Bequemlichkeit wegen nur in einer oder wenigen Tonarten nachweist, in jeder beliebigen Tonart mit Leichtigkeit darstellen zu können*. Eine andre, für die angewandte Komposition und vollendete Bildung unerlässliche Forderung ist: das Erfundene in jedem der üblichen Schlüssel partiturgemäß ebensowohl, als in gedrängterm Auszuge, mit Leichtigkeit abfassen zu können. Anleitung dazu findet sich für die ihrer Bedürfenden in der allgemeinen Musiklehre. Diese Schreib- und Lesefertigkeit kann neben dem Studium der reinen Kompositionslehre leicht errungen werden.

Alles, was geschaffen werden soll, muss der Jünger vermögen, ohne Hilfe eines Instrumentes klar und sicher sich vorzustellen. Dies ist nicht bloß äußerlich notwendig, weil nicht immer ein Instrument zur Hand ist, und größere Kombinationen sich doch nicht auf irgend einem Instrumente verwirklichen lassen, auch das Probieren (oder gar Zusammensuchen) von Orchester- und Gesangsätzen am Klavier leicht dazu verleitet, klaviermäßig statt orchester- oder gesangmäßig zu schreiben: es ist auch unerlässlich, die musikalische Vorstellungskraft zu stärken und dem Ideengange Selbständigkeit und höhere Sicherheit zu verleihn. Der allmähliche und stufenweise Gang der Lehre wird diese Fähigkeit in jedem, der vom ersten Beginn sein Vorstellungsvermögen übt und sich der äußerlichen Hilfsmittel enthält, sicher erziehn.

Was man sich vorgestellt oder ersonnen hat, das muss rasch, entschieden, womöglich in Einem Zuge niedergeschrieben werden, ohne Zaudern, selbst wenn sich während der Abfassung Zweifel geltend machen. Ist aber dieser erste Entwurf geschlos-

* Hierzu — überhaupt zur Nachholung dessen, was der Unterricht in Spiel und Gesang meistens versäumt, zur Erweckung und Erhöhung der eignen Vorstellungs- und Auffassungskraft — gibt die Kompositionslehre beiläufig, aber genügend Anlass. Die hierauf, überhaupt auf Methode und Einübung bezüglichen Mitteilungen sind größtenteils als Anmerkungen unterm Text gegeben. Die wichtigsten Gegenstände für die Übung sind durch bestimmte Rubriken als »erste Aufgabe, zweite« usw. hervorgehoben worden. Diese müssen bis zu vollkommener Geläufigkeit durchgearbeitet werden. Die nicht besonders hervorgehobenen Aufgaben wird der fleißige Schüler ebenfalls nicht versäumen, wenigstens gelegentlich und von Zeit zu Zeit sich auch an ihnen versuchen.

Digitized by Google

sen, dann kommt die Arbeit der Prüfung nach allen Seiten, nach allen eben geltenden Vorschriften, erst ohne, dann mit Hilfe des Instruments. Diese Prüfung muss von der Idee und Anlage des Ganzen beginnen und mit Ausdauer und Schärfe bis in die einzelnen Bestandteile dringen. Scharf, klar und frei ersinnen, rasch und kühn entwerfen, gewissenhaft, eigensinnig prüfen, — das sind die drei der Vollendung vorangehenden Pflichten des Künstlers.

Erst wenn irgend ein Hauptabschnitt, z. B. von dem zweistimmigen Satz oder von der Modulation, ganz durchgearbeitet und zugleich die Fähigkeit, aus freiem Geist, ohne Hilfsmittel zu arbeiten, hinlänglich bewährt ist: erst dann ist es ratsam, am Klavier durch Improvisation in dem gegebnen Stoffe den Sinn zu erfrischen, und zugleich sich zu gewöhnen, die im Innern sich entfaltenden Ideen sogleich durch Töne zu verwirklichen. Auch aus diesem Grund ist Fertigkeit auf dem Piano für den Tonsetzer eine höchst fördersame Ausrüstung. Andre Instrumente können dieses nächst der Orgel umfassendste Instrument nur sehr unzulänglich ersetzen.

Endlich aber ist besonders für die spätern Abschnitte der Lehre das Studium der Meisterwerke von höchster Wichtigkeit; der Jünger muss nicht bloß schauen, was in ihnen geschehn ist, sondern auch untersuchen, aus welchen Gründen der Meister so und nicht anders verfahren, welche andern Wege sich ihm dargeboten und wohin sie geführt hätten.

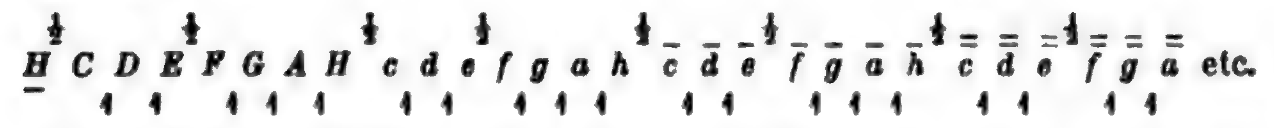
Erstes Buch.

Elementar-Kompositionslehre.

I. Kapitel.

Die einstimmige (monodische) Komposition.

§ 1. **Grundskala.** Jahrtausende vor der jetzt noch kein Jahrtausend alten Entwicklung der mehrstimmigen (polyphonen, akkordischen) Musik hat die einstimmige Musik, die Monodie geblüht; es ist daher natürlich, dass wir uns erst dem Einfacheren, der Übung der Vorstellungskraft im Erfinden kleiner melodischer Gebilde zuwenden, um den Schüler der Komposition denselben Weg zu führen, welchen die geschichtliche Entwicklung der Kunst zurückgelegt hat. Das Material, an welchem wir diese ersten Versuche eigenen Bildens anstellen, kann kein anderes sein als das zu allen Zeiten und bei allen Völkern letzten Endes als Urstoff und Grundlage gefundene der diatonischen Tonleiter, die abwechselnd nach zwei und drei Ganztönen einen Halbton einschiebt:

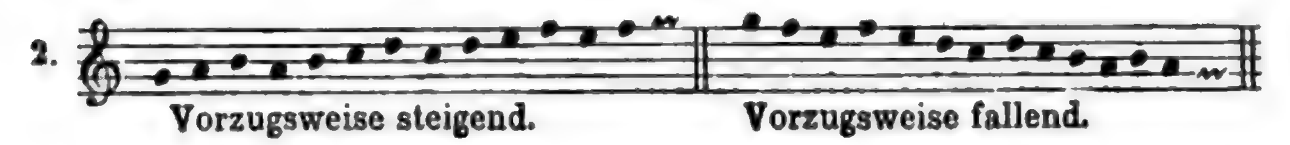


in Noten mit Hervorhebung der Halbtonschritte durch Bögen:

Das älteste Musikinstrument und das jedem Menschen von der Natur gegebene, ist die Singstimme; die älteste Musik war Vokalmusik. Wenn der Umfang der Singstimme, besonders der nicht durch eine hochentwickelte Schulung ausgebildeten, klein ist, so ist der erste Weg, den die melodische Erfindung einzuschlagen und immer eingeschlagen hat, nicht der einer Fortbewegung durch weite Strecken des heute sieben und mehr Oktaven umfassenden Tongebietes von der Tiefe nach der Höhe oder umgekehrt, sondern das Auf- und Absteigen innerhalb eines zunächst kleinen Stückes dieser Skala.

Digitized by Google

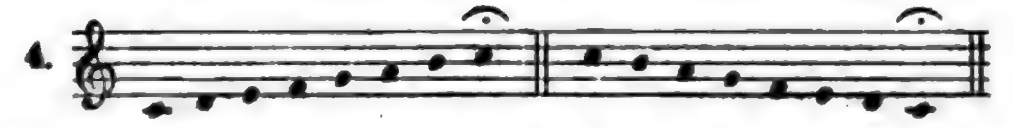
Man kann leicht bemerken, dass **steigende** Tonfolgen das Gefühl der Steigerung, Erhebung, Spannung erwecken, **fallende** das entgegengesetzte der Abspannung, Herabstimmung, der Rückkehr in Ruhe, **schweifende** (d. h. wechselnd steigende und fallende) aber keine von beiden Empfindungen festhalten, sondern unentschieden an beiden teilhaben, zwischen beiden schweben; sie können aber, bei allem Abschweifen im einzelnen, der Hauptsache nach einer von beiden Hauptrichtungen angehören, —



und dann tragen sie vorzugsweise deren Charakter. Die schlichteste Art der melodischen Fortschreitung ist die **stufenweise** geschehende; dieselbe erscheint ruhig, gleichmäßig und gleichmütig, während die **sprungweise** auftretende heftiger, unsteter, unruhiger ist.

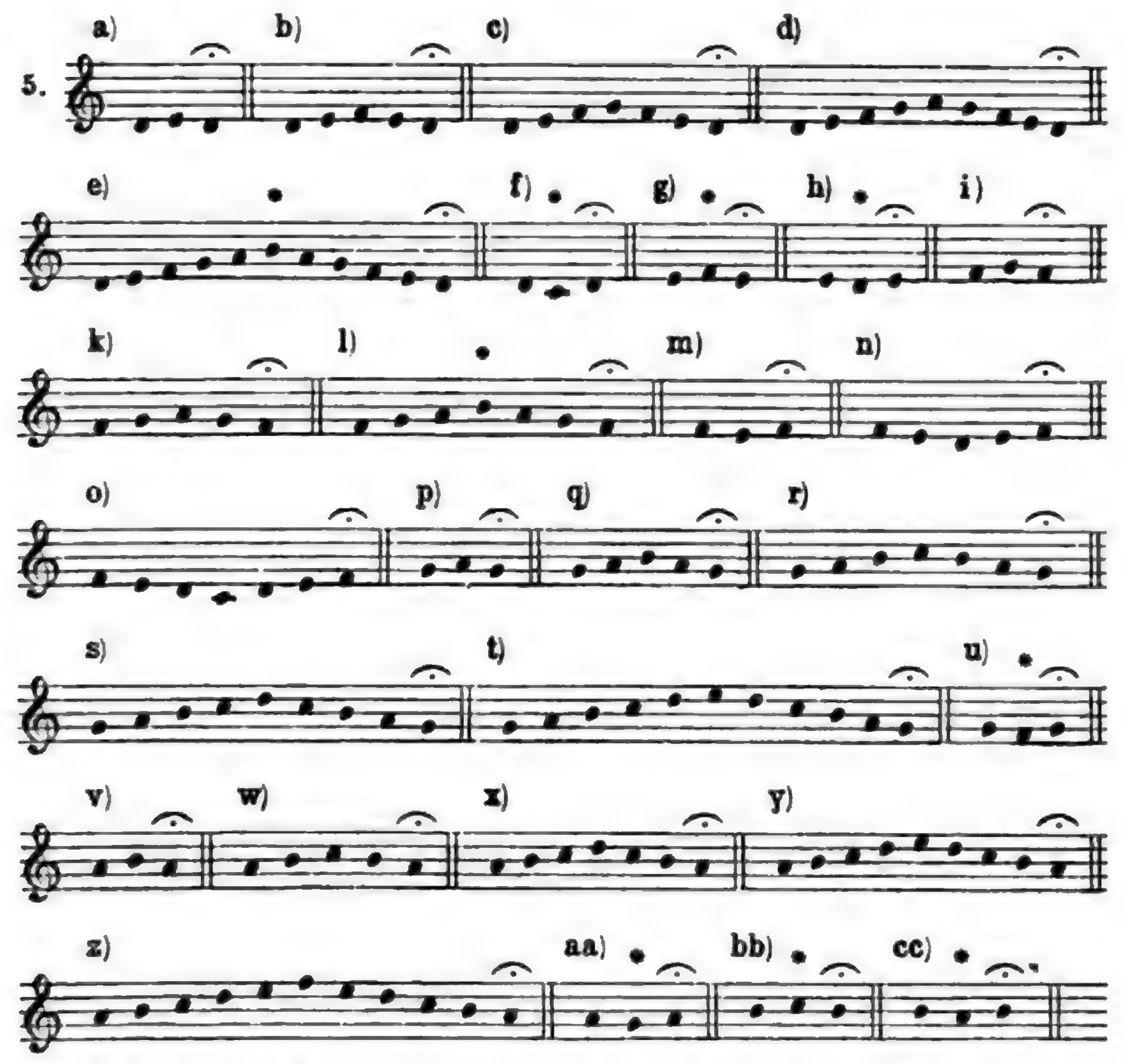
§ 2. Tonika. Tonart. Weiter ist zu bemerken, dass es nicht gleichgültig ist, mit welchem Tone wir beginnen und mit welchem wir enden. Eine Folge nur weniger Töne kann den Eindruck der Geschlossenheit machen, während eine andere entschieden als abgebrochen und weiterer Fortsetzung bedürftig sich erweist. Bewegen wir uns stufenweise von *c* aus nach oben oder nach unten und wieder zurück nach *c*, so haben wir bei Wiedereintritt des *c* die Empfindung eines abgeschlossenen Kreislaufs, *c* erscheint als Ruhepunkt, als Abschluss:

Einen ähnlichen Eindruck erhalten wir durch eine Tonfolge, welche statt nach dem Ausgangs- *c* zurückzukehren bis zu dessen höherer oder tieferer Oktave fortschreitet:



Das sich hier zu erkennen gebende Prinzip der Bewegung von einem Ausgangston, Hauptton, einer **Tonika** aus und wieder zu ihr zurück ist das Grundgesetz aller musikalischen Gestaltung.

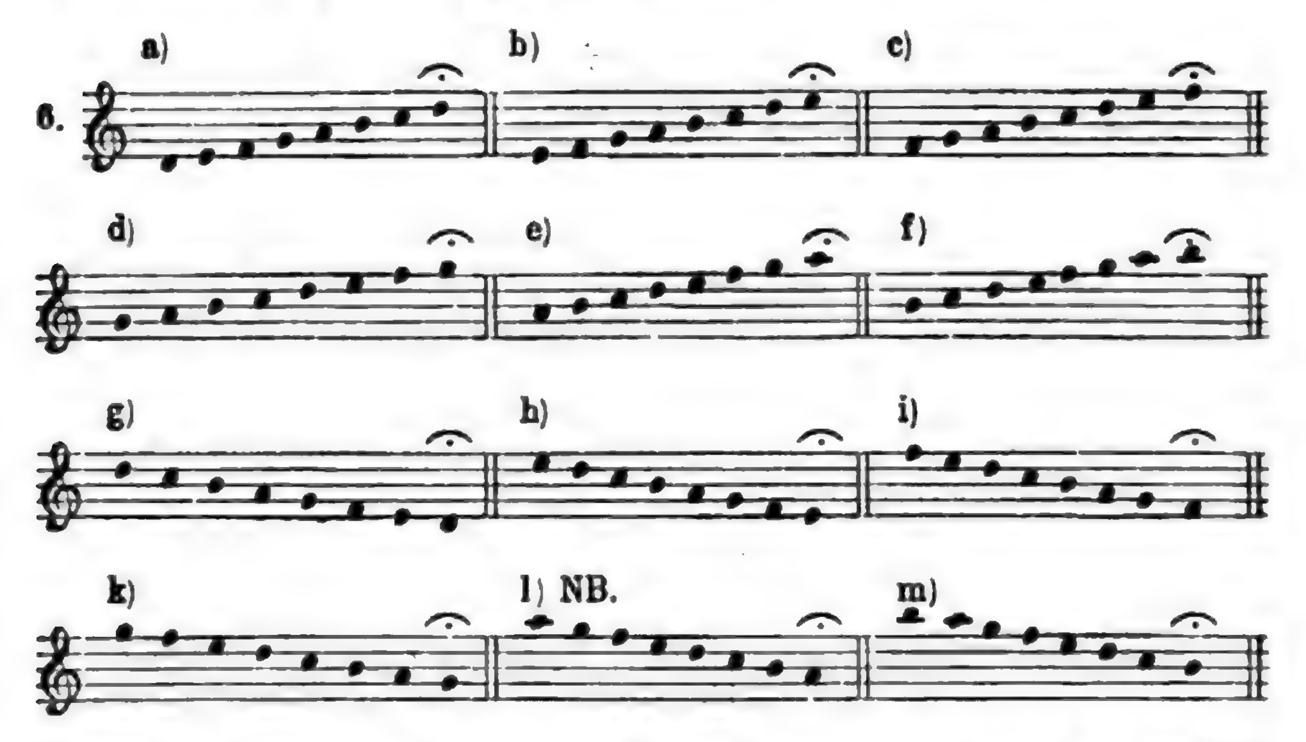
Vergleichen wir mit der Wirkung obiger Bildungen analoge von andern Stufen der Grundskala aus:



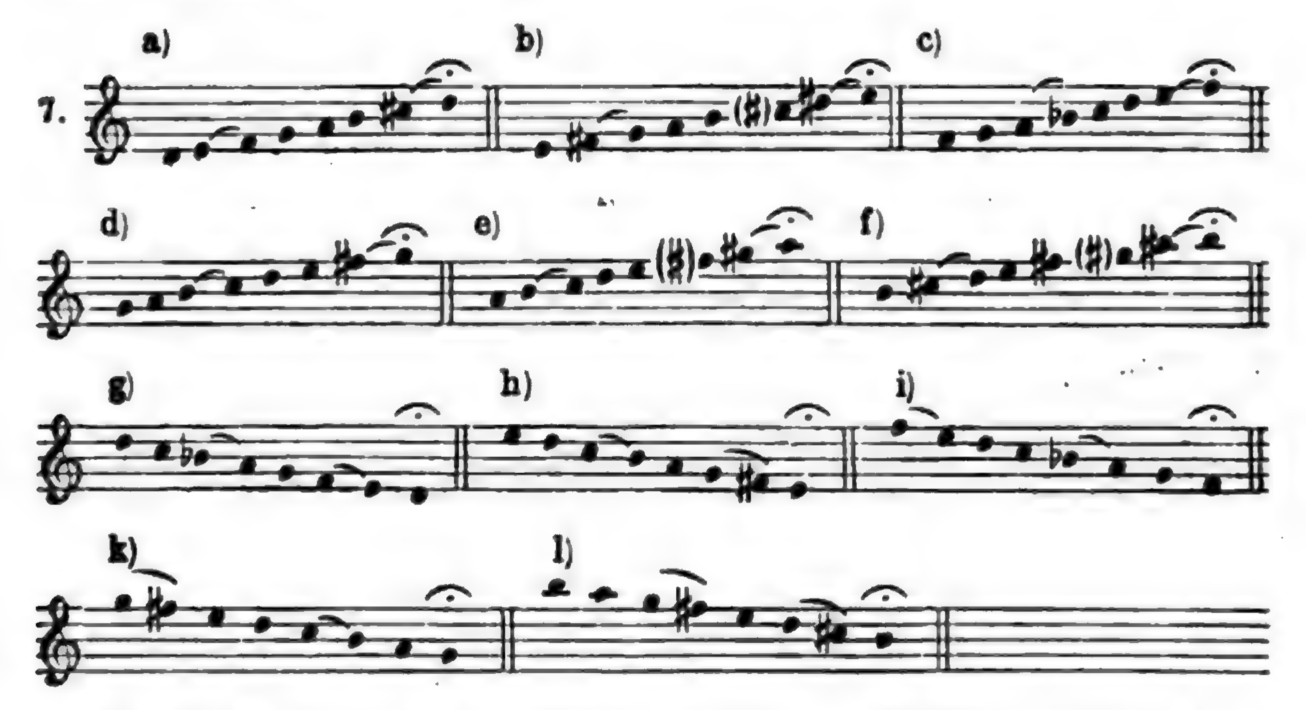
so finden wir, dass nur die von g aus aufsteigenden Bildungen (p—t) und die von f aus herabsteigenden (m—o) dieselben Wirkungen haben wie Fig. 3 (a—e) resp. *f—h*. Die Bildungen über *f* erscheinen nur geschlossen, sofern sie nicht weiter als bis zur Terz aufsteigen. In der Wirkung den Bildungen über *c* nahe kommend, aber weicher, wehmütiger sind die sich über *a* und *d* erhebenden, letztere aber nur bis zur Quinte. Dagegen vermissen wir bei allen übrigen nach unten sich entwickelnden den uns für den Schluss zum Ausgangstone notwendig erscheinenden Halbtonschritt*.

* **Anm.** Es sei nicht unterlassen, hier wenigstens darauf hinzudeuten, dass (anders aufgefasst als sie gewöhnlich aufgefasst werden) allerdings doch noch einige andere Bildungen denselben Eindruck der Abgeschlossenheit machen, nämlich die von *e* aus sich nach unten entwickelnde bis zur Sexte und die nach oben sich entwickelnde bis zur Quarte. Wir werden bei Besprechung der Kirchentöne Gelegenheit haben, die Bedeutung der zwischen *e*—$\bar{e}$ laufenden Skala ohne ♯ näher zu erörtern. H. R.

Noch deutlicher tritt diese entscheidende Bedeutung der Halbtonschritte hervor, wenn wir die Nachbildung der bis zur Oktave führenden Gänge der Fig. 4 versuchen:

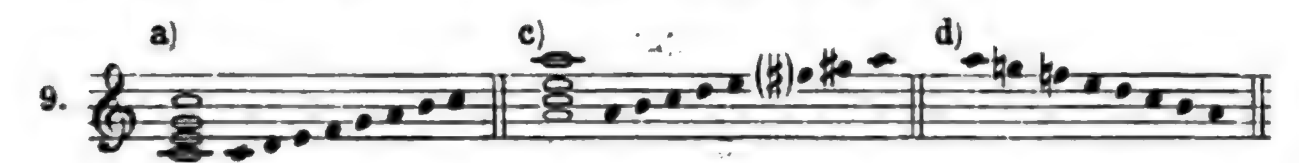


Denn dann erscheint uns von allen diesen nur eine einzige Bildung wirklich befriedigend abzuschließen, nämlich die von *a* bis *a* herabgehende (l), während die andern nur unter Zuhilfenahme von Veränderungszeichen (♯ oder ♭) zu abgeschlossenen gemacht werden können:



Wie die durch Bögen hervorgehobenen Halbtonschritte ausweisen, ist aber dadurch nur eine wirklich von den bisherigen verschiedene Bildung gewonnen, nämlich die unter a) b) und c) zu findende. Betrachten wir die vier auf der Oktave mit Schlusskraft endenden Formen näher,

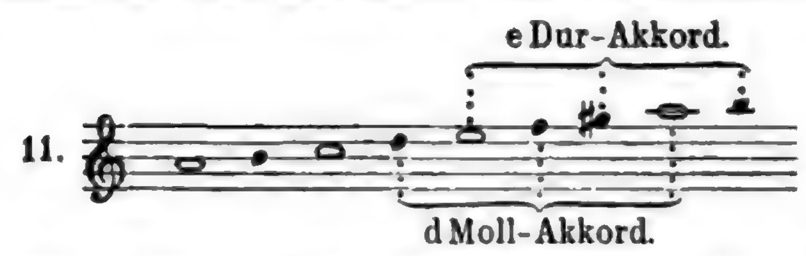
so stellt sich bei einiger Selbstbeobachtungskraft heraus, dass wir zwar den Endton als Abschluss empfinden, dass aber auch die dazwischenliegenden Töne nicht alle einfach weiterdrängend erscheinen, sondern dass der dritte und fünfte als kleinere Ruhepunkte wirken. Mit anderen Worten, wir hören die Skala von *c* bis *c̄* im Sinne des cDur-Akkordes und die Skala von *ā* bis *a̿* im Sinne des aMoll-Akkordes; denn diese Akkorde stellen Grundton, Terz und Quint der beiden Skalenformen dar:



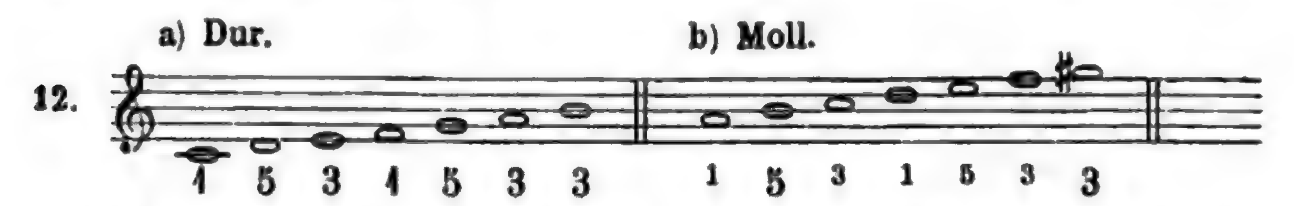
Tatsächlich bewegt sich unsere gesamte Melodik innerhalb dieser beiden Hauptformen, durch deren Übertragung auf andere Ausgangstöne der Grundskala alle übrigen oben gezeigten Skalen und eine Reihe weiterer, die sämtlichen Durtonleitern und Molltonleitern, sich ergeben.

§ 3. **Dominanten.** Die im vorigen § dargelegte Auffassung der Töne der Skala ist aber nicht die einzig mögliche; nicht immer werden die Terz und Quinte als Ruhepunkte empfunden, sondern es geschieht oft (unter welchen Bedingungen, werden wir bereits im nächsten § begreifen), dass die Töne, welche uns bisher nur als Übergangselemente vor einem Tone des tonischen Akkordes (des Akkordes, nach welchem die Skala benannt ist) erschienen, mehr Gewicht erhalten und im Sinne eines Akkordes verstanden werden, in welchem sie selbst Grundton, Terz oder Quinte sind. Es ist leicht zu erkennen, dass die in Fig. 10 mit schwarzen Noten gegebenen Töne sich mit Tönen der Поптharmonie zu Durakkorden resp. Mollakkorden ergänzen, d. h. die cDur-Tonleiter enthält außer den Tönen des cDur-Akkordes auch die Töne des gDur- und fDur-Akkordes:

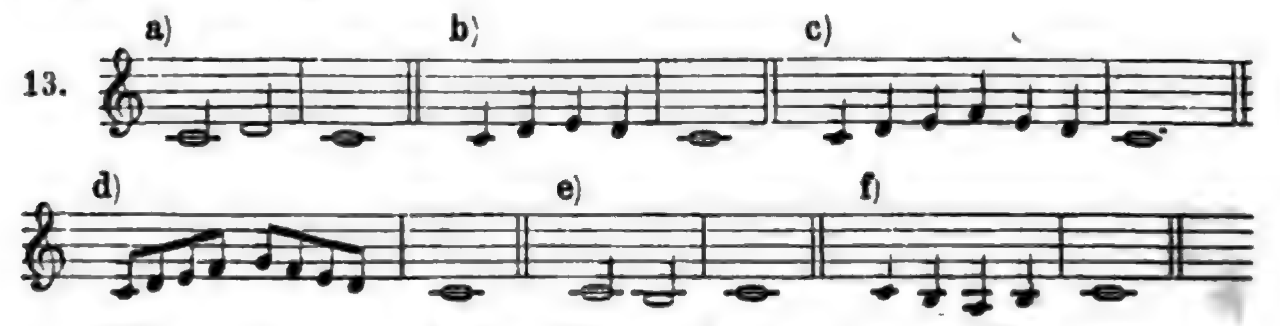
und die aMoll-Tonleiter enthält außer den Tönen des aMoll-Akkordes auch die Töne des dMoll- und eDur-Akkordes:



Man nennt deshalb die vierte und fünfte Stufe der Durtonart und Molltonart die Dominanten und zwar die vierte Stufe die Unterdominante und die fünfte die Oberdominante. Doppeldeutig sind, wie wir sahen, nur die erste und fünfte Stufe; jene kann, außer als Grundton der Tonart auch als Quinte der Unterdominante verstanden werden und die fünfte Stufe außer als Quinte der Tonika auch als Oberdominante; halten wir für beide vorläufig allein die Bedeutung im Sinne der Tonika fest und bezeichnen wir die Bedeutungen Grundton, Terz und Quinte des Durakkordes mit der großen Zahl 1 3 5 und die als Grundton, Terz und Quinte des Mollakkordes mit der kleinen 1 3 5, so zeigen die Zahlen unter den folgenden Skalen die möglichen Bedeutungen der Töne innerhalb der Skala an.



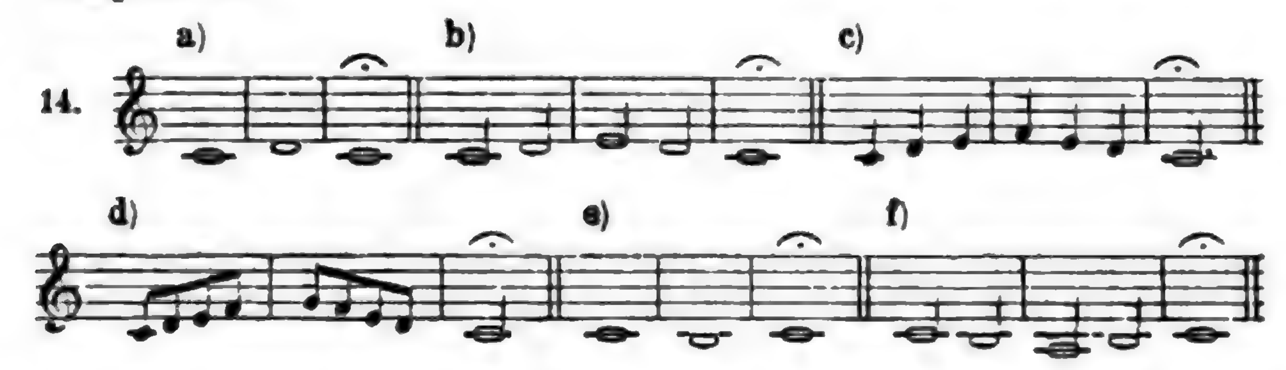
§ 4. **Rhythmus.** Wenden wir uns nun zu den einfachsten melodischen Bildungen im nächsten Umkreise der Tonika (Fig. 3), so sind dieselben geeignet, auch die Elemente des Rhythmus uns zu veranschaulichen. Zunächst werden wir die beginnenden und schließenden *c* der einzelnen Bildungen als die Hauptsache, als die gewichtigeren Töne empfinden. Geben wir die Töne in Noten gleichen Zeitwertes und stellen das abschließende *c* hinter den Taktstrich (dessen spezielle Bedeutung es ist, die rhythmisch bedeutsamen Töne kenntlich zu machen), so erhalten die Beispiele dieses Aussehen:



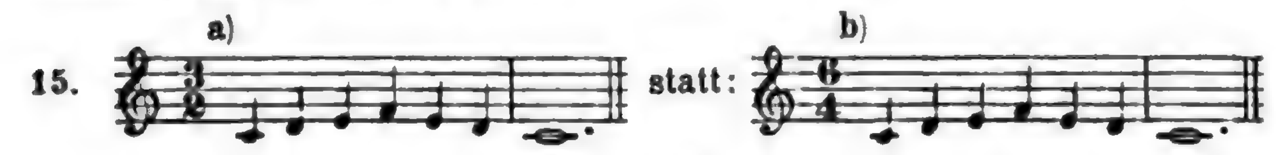
Weisen wir auch den Tönen der weitesten Wegbewegung von *c*, den Ecktönen der Melodie eine gewichtigere Stelle an, indem

Digitized by Google

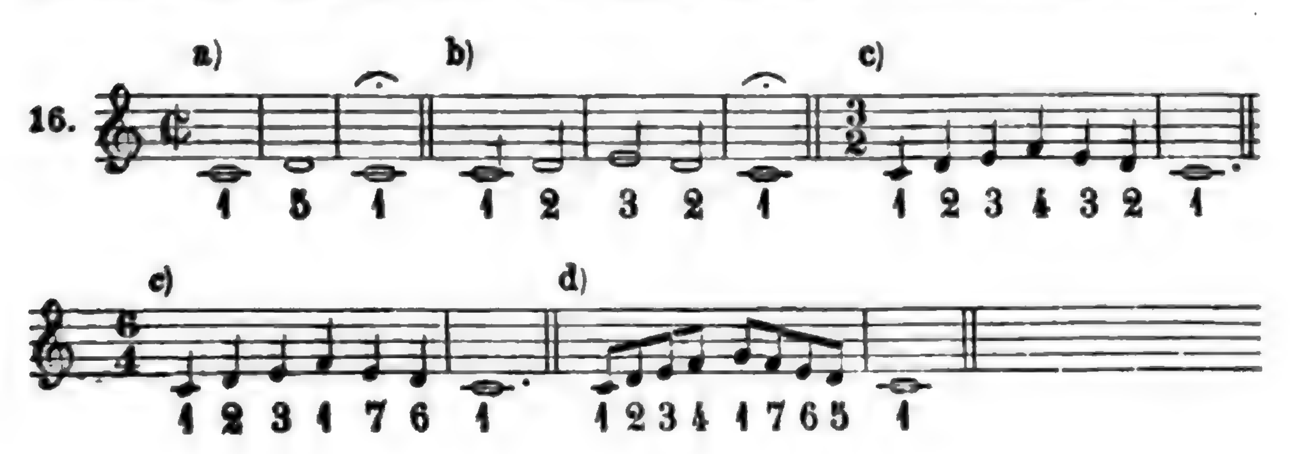
wir auch vor sie einen Taktstrich setzen, so gestalten sich die Beispiele so:



Die Stellung eines Tones in den Anfang des Taktes veranlasst oder begünstigt seine selbständige Auffassung, d. h. Fig. 14 c) wird das *f* als Unterdominante, als Vertreter des fDur-Akkordes hervortreten, während es Fig. 14 d) sowohl im Aufsteigen als im Absteigen als ein leicht überleitender Zwischenton, als Durchgangston verstanden werden wird; dagegen erscheint das *g* Fig. 14 d) als Dominante, weil es durch den Taktstrich besonderes Gewicht erhält. Vergleichen wir die Notierungen der Beispiele der Fig. 14 mit den der Fig. 13, so erscheinen dieselben nur äußerlich aber nicht innerlich verschieden, d. h. die Ecktöne $\bar{e}$ $\bar{f}$ und $\bar{g}$ erscheinen doch auch in der ersten Notierung als gewichtige; denn sie fallen auf die Taktmitten und wir begreifen, dass wir zusammengesetzte Takte vor uns haben, deren Wesen darin besteht, dass man sie unbeschadet der rhythmischen Bedeutung in je zwei Takte zerlegen könnte. Für das Beispiel 13 c) wäre freilich auch die Auffassung als $^3/_2$ Takt möglich:

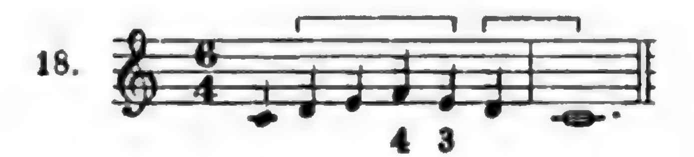


Dann würden die beiden *e* auf gewichtigere Zeitteile fallen und *f* erschiene als eingeschobene Hilfsnote ohne eigentliche Harmoniebedeutung. Durch Beifügung von Zahlen, welche den harmonischen Sinn der einzelnen Töne aufweisen in dem § 3 angedeuteten Sinne, werden die Beispiele noch anschaulicher werden.



Hier muss aber gleich eine ernstliche Warnung von grundverkehrter Auffassung der Zwischentöne eingeschaltet werden; der auf einem leichten, minderwertigen Taktteile* nachfolgende Ton wird zwar im Sinne der durch den an gewichtiger Stelle auftretenden Ton bestimmten Harmonie gefasst, z. B. das erste *f* in 16 e) als der Terz *e* nachfolgende Quarte des cDur-Akkordes; aber seine wesentliche Bestimmung ist doch die, in den nächsten gewichtigern Ton hinüberzuführen, d. h. wir dürfen in letzter Instanz nicht gliedern

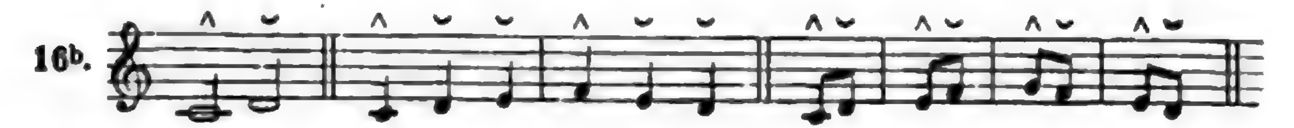
Der eingeschobene Zwischenwert löst sich also in der Regel vom vorausgehenden ab und gehört in nächste Beziehung zum folgenden; es ist schon eine Bildung, die der Auffassung Schwereres zumutet, wenn wir z. B. 16 c verstehen sollen als:



d. h. den an gewichtiger Stelle auftretenden Ton nicht als Harmonie-Vertreter sondern als melodische Nebennote (Wechselnote) einer Note mit Harmoniebedeutung. Es ist selbst für die allerelementarsten Versuche selbständigen Schaffens kleiner Melodien unerlässlich, dass der Unterschied dieser beiden Arten der Auffassung begriffen und die dominierende Bedeutung der ersteren gerade in der Monodie erkannt ist.

---

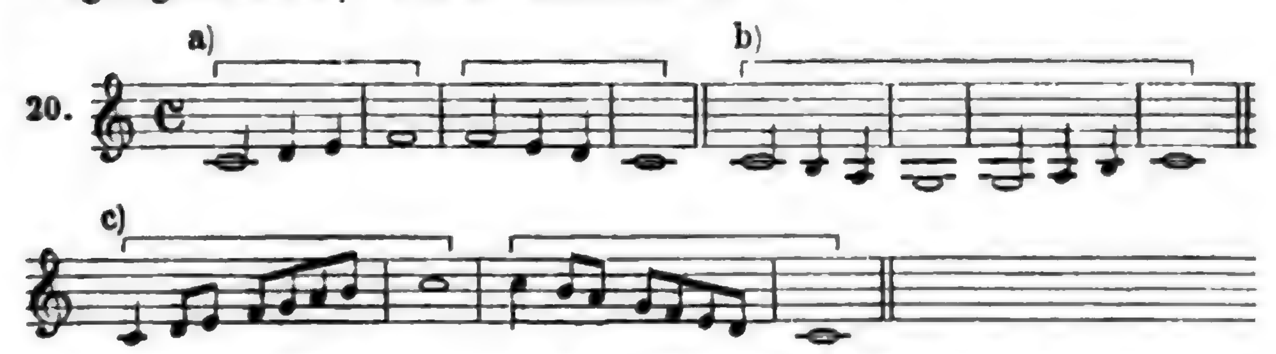
* Leichte oder minderwertige Taktteile (schlechte Taktteile) sind solche, welche auch bei fortgesetzter Zerlegung des Taktes in kleinste Teile von je zwei oder je drei gleichen Noten nicht an die erste Stelle kommen, also (^ schwer, ⌣ leicht):



woraus man leicht erkennt, dass ein Taktteil, der bei Viertelbewegung leicht ist, bei Achtelbewegung schwer erscheint, doch nur eben als Vertreter der Einsatzzeit eines Viertels gegenüber dem vorausgehenden und nachfolgenden Achtel:

§ 5. Satzbildung. Vorder- und Nachsatz. Was die obigen ersten Anläufe zur Melodiebildung noch unvollkommen und nicht völlig befriedigend erscheinen lässt, ist der Umstand, dass Vorwärtsbildung und Rückbildung sich zu sehr in einem Zuge abspielen. Der Punkt größter Abweichung vom Ausgangston wurde zwar dadurch hervorgehoben, dass die betreffende Note an wichtigerer Stelle im Takte (auf dem Taktanfang) auftrat; das genügt aber noch nicht, vielmehr fordert unser Formsinn ein noch schärferes Hervorheben des Endes der positiven Entwicklung durch längeres Verweilen auf dem erreichten Punkte und erst dann das Zurückwenden, die negative Bildung z. B.

oder zugleich mit längerem Verweilen auf der Ausgangsnote, um dieselbe als Moment der Ruhe, aus dem heraus sich erst die Bewegung entfaltet, zu charakterisieren:



Der Wechsel längerer und kürzerer Töne vermag in mannigfacher Weise den einen oder den andern Ton hervorzuheben oder zurücktreten zu lassen, d. h. ihn der Auffassung als Vertreter einer Harmonie nahezurücken oder ihn zur Bedeutung eines nur leicht vorübergehenden Hilfstones zu degradieren z. B.:

u. dgl. m. Mit Bildungen dieser Art sind wir aber an der Schwelle des Erfindens wirklicher Melodien angekommen; denn dieselben gliedern sich bereits deutlich in zwei symmetrische Hälften, eine sich steigernde bis zum Ruhepunkt auf der höhern Oktave des Ausgangstones und eine von dort zum Ausgangspunkt, dem wahren Ruheton zurückführende. Die eine ist der volle Gegensatz der

andern, ergänzt sich aber durch die volle Gegensätzlichkeit mit ihr zu einem Ganzen höherer Ordnung, einem Ganzen, das aus zwei untergeordneten Ganzen besteht.

Ein solches Tongebilde, in dem zwei Sätze (Satz und Gegensatz) sich zu einem größern Ganzen vereint haben, nennen wir Periode; die erste Hälfte Vordersatz, die andre Nachsatz. Periode sowohl als Satz sind als ein für sich bestehendes Ganzes bestimmt und befriedigend abgeschlossen (der Vordersatz, sofern er von einem gewichtigern Tone, einem Harmonievertreter, sich zu einem andern hinbewegte; der Nachsatz, sofern er den umgekehrten Weg zurücklegte); dies ist ihr gemeinsamer Charakter; sie unterscheiden sich aber darin, dass der Satz nur einseitige Entwicklung gibt, die Periode aber auch die andre Seite, den Gegensatz mit begreift. Und zwar ist die Form der letztgewählten Beispiele die gewöhnliche, dass der Vordersatz steigt und der Nachsatz sinkt.

Könnten aber nicht auch Perioden in umgekehrter Gestaltung, mit sinkendem Vordersatz und steigendem Nachsatz gebildet werden? — Gewiss; und wir werden später auf dergleichen geführt werden. Denn die Tonkunst hat so unendlich viele Stimmungen und Vorstellungen zur Ansprache zu bringen, dass sie für die Mannigfaltigkeit ihrer Aufgaben eben so mannigfaltiger Mittel bedarf. Im allgemeinen aber, — von besondern und seltneren Aufgaben abgesehn, — es ist natürlich, dass wir bei jeder Mitteilung, also auch bei der musikalischen, ruhiger beginnen, und uns aus dieser Ruhe zu größerem, eindringlicherem Eifer erheben, ebensowohl vom Anteil an der uns beschäftigenden Sache oder Empfindung, als von dem Verlangen gereizt, mit unserer Mitteilung zu wirken, durchzudringen. Endlich muss für unsern Eifer oder für unsere Kraft ein höchster Punkt erreicht sein. Hier also schließen wir, — das wäre die Satzform; oder gehn allmählich zur Ruhe zurück, durchmessen den entgegengesetzten Weg, — das ist die Periode mit steigendem Vorder- und fallendem Nachsatz.

§ 6. **Motiv.** Nach diesen vorausgegangenen Betrachtungen kann nun die eigne, allmählich freier werdende Tätigkeit des Schülers beginnen; ihr wird die Aufgabe, aus den aufgewiesenen Formen immer neue und reichere zu entfalten. Dies geschieht auf dieselbe Weise, die bis hierher geführt hat. Überall, von der ersten gegebenen Grundlage an, machten wir uns klar, was wir besäßen, was unsre Tongebilde enthielten, was sie nach ihrem Zweck noch forderten oder zuließen; dies gab stets das noch Fehlende oder Neue an die Hand. So lange wir uns in dieser Weise fortbewegen, ist es unmöglich, dass jemals der Quell des Bildens versiegen könnte.

Es ist wahr, dass die bisherigen und die nächst zu erwartenden Gestaltenreihen höchst einfache, längst dagewesene, mithin des Reizes der Neuheit und Eigentümlichkeit gänzlich entbehrende sind. Vielleicht ist keine von allen von künstlerischem Wert und uns um ihrer selbst willen lieb. Aber an ihnen zusammengenommen eignen wir uns die Grundverhältnisse aller musikalischen Formen an, bis sie uns für freiere und entlegenere neue Gestalten zur andern Natur geworden sind; an ihrem Leitfaden wird das künstlerische Gestalten, bis zu den bedeutendsten, reichsten, wahrhaft eignen Gebilden hin, geläufig.

Es ist ferner wahr, dass der fertige Künstler zu ganz andern Zielen hingezogen wird, als jetzt wir, nämlich zu der Verwirklichung seiner eignen Gefühle und Ideen, nicht bloß der allgemeinen Bedingungen eines Satzes, oder der kleinen Umänderungen in Tonfolge und Rhythmus, durch die wir uns in kleinen Schritten von einem Gebilde zum andern bewegen. Aber jenes ist der Beruf des Meisters, der alle Entwicklungen schon in seinem Innern durchgearbeitet und sich zu eigen gemacht, also nicht mehr nötig hat, die ganze Kette nochmals zu durchlaufen. Gleichwohl bewegen wir uns mit ihm in der Tat auf demselben Pfade; wir haben denselben Weg schon jetzt betreten, sind nur viel weiter zurück; seine Ziele sind nur entlegenere, ihm allein (oder wenigen) gesetzte, während unsere die allgemeinsten sind. Daher eben können und müssen wir uns noch von jedem Schritt Rechenschaft geben und stets genau an das Vorhandene anschließen, während der Künstler leicht über die ihm schon bekannten Punkte zu seinem Ziele hinwegschreitet und sich der Anknüpfungen und des stillschweigend Übergangnen kaum bewusst ist.

Wie können wir nun neue Melodien finden? — Vielleicht sind wir so glücklich, einige gute Einfälle zu haben. — Allein das kann wenig bedeuten; wir müssen die Gewissheit haben, stets Neues bilden zu können, dürfen nicht von dem Glück eines guten Einfalls abhängen. Diese Gewissheit aber, die Kraft zu unerschöpflichem Bilden, kann nur aus folgerichtiger Entwicklung gewonnen werden. Wir knüpfen also bei dem bisher Gefundnen wieder an.

Woher haben wir die bisherigen Melodien? — Aus der Reihenfolge der Tonstufen; alle bisherigen Beispiele enthalten nichts anderes. Doch sind sie in der Verwendung, in der Anordnung der Tonstufen voneinander unterschieden. Wir müssen daher diese Art der Anwendung näher in das Auge fassen.

Betrachten wir zuerst No. 17, so finden wir hier die Takte ganz gleichmäßig gebildet, in jedem zwei Töne in Stufenfolge, beide als Viertel. Wenn wir die beiden ersten Takte kennen, so

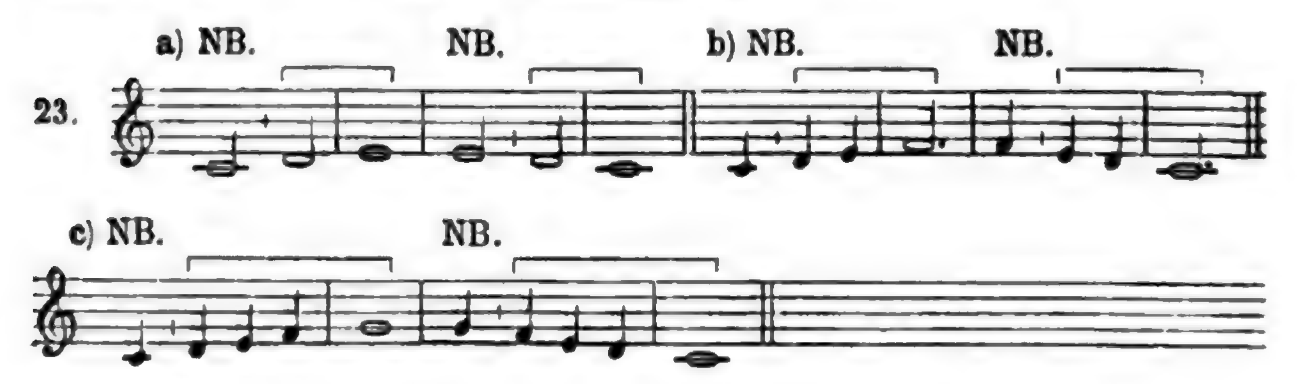
Digitized by Google

wissen wir auch, wie die andern beschaffen sind, die ersten sind gleichsam das Vorbild der andern, die andern sind ihnen nachgebildet. Eine solche Tongestalt, — eine Gruppe von zwei, drei oder mehr Tönen, — um eine größere Tonreihe nach ihrem Vorbilde zu gestalten, die gleichsam ein Keim oder Trieb ist, aus dem die größere Tonreihe erwächst, nennen wir

Motiv.

Das Motiv des Beispiels 17 ist die stufenweise Folge zweier gleicher Noten im Auftaktverhältnis das denkbar einfachste und zugleich natürlichste aller Motive, der **Urkeim aller Musik**. Durch Ablösung des zweiten Tones im ersten Takt vom ersten wird dieser isoliert; kann er aber allein ein Motiv vorstellen? Gewiss nicht, wenn wir Motiv in dem Sinne von Keim, Trieb, Bewegungsanstoß festhalten; wohl aber ist es rationell in dem besonders in älterer Musik so häufigen, ja beinahe regelmäßigen volltaktigen Anfange, nach welchem die auftaktige Motivbildung einsetzt, den ruhigen Ausgangspunkt zu sehen, das Ruhemoment, aus welchem heraus die Bewegung, das musikalische Leben sich entfaltet und in welchen es wieder zurückläuft. Wir finden ihn gleichermaßen wieder in den Beispielen der Fig. 16 a—d:

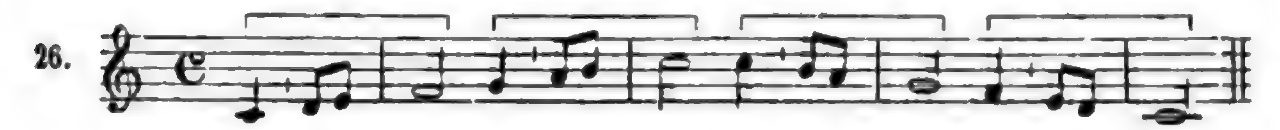
In den Beispielen der Fig. 19, welche sich deutlich in Vorder- und Nachsatz gliedern, finden wir beim Einsetzen des Nachsatzes das Ruhemoment nochmals ausgeprägt:



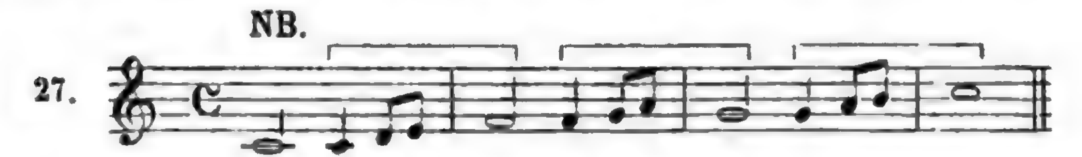
noch stärker hervortretend in den Beispielen der Fig. 20:

die fortgesetzte starke Gliederung des Beispieles 21 endlich:

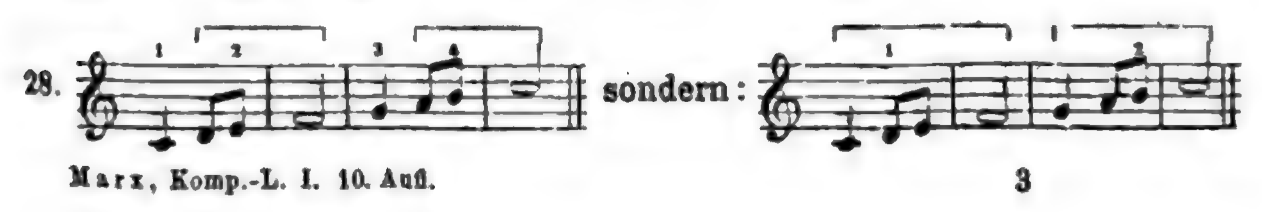
ist beinahe einer einheitlichen Auffassung des Vordersatzes wie des Nachsatzes hinderlich und zwingt, dazu fortzuschreiten, dass der Ausgangston mit dem folgenden lebensvollen Motiv zusammengerechnet wird, d. h. der ganze erste Takt erscheint als ein Auftakt höherer Ordnung zum zweiten Takte, als ob wir notiert hätten:



So gefasst, besteht sowohl der Vordersatz als der Nachsatz nur aus zwei gleichen Motiven, deren jedes seinen Ausgangston ein wenig hervorhebt aber lebendiger in seine Schlussnote eilt. Dagegen fehlt dann die nachdrückliche Hervorhebung des ersten Anfangs, die Ruhe vor der Bewegung. Eine Umgestaltung der Periode folgender Art würde dieselbe wiederherstellen:

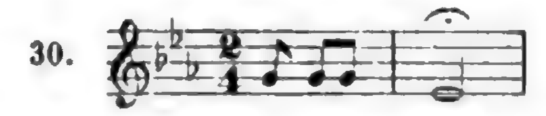


Schon hier ist klar, dass es an Motiven niemals fehlen kann, dass aber der Begriff Motiv selbst wieder sehr dehnbar ist, sofern wir bei längerer Ausdehnung der Sätze es vorziehen werden, größere Stücke als ein Motiv anzusehen, als in ganz kurzen Sätzen. Besonders wird es zweckmäßig und fördersam erscheinen, solche einander ähnliche Teile eines Satzes, welche verschiedenartige Notenwerte enthalten, lieber einheitlich als Motive zu bezeichnen, als sie wieder in noch kleinere Motive zu zerlegen. Also nicht:



doch halten wir dabei fest, dass eine weitere Zerlegung nur in dem ersteren Sinne geschehen könnte, nicht aber etwa:

Das erste Gesetz für eine wahrhaft kunstgerechte Motivbildung ist: Sparsamkeit in Bezug auf die Zahl der zu verwendenden Motive, Beschränkung auf wenige; sodann aber Vielseitigkeit in der Art der Verwendung der gewählten Motive. Meistersätze sind schon aus den scheinbar geringsten Motiven hervorgegangen; jenes Hauptmotiv des ersten Satzes von Beethovens *C*moll-Symphonie:

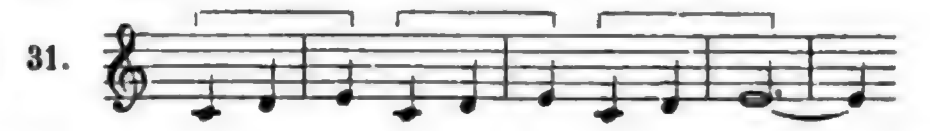


hat seine volle Macht durch die Führung der Meisterhand im Dienst einer tiefen Idee gewonnen und bewährt. Es wird sich mit dem Fortschritt in der Kompositionsbildung zeigen, dass kurzgefassten Motiven eine größere Kernkraft und Verwendbarkeit innewohnt, als mehrumfassenden, tonreichern, weil jene mannigfaltigere und leichtere Verwendung gewähren und nicht so bald ermüden, als diese. Die Verwendung aber ist es, wie schon gesagt, die das Kunstwerk schafft und seinen Wert bedingt.

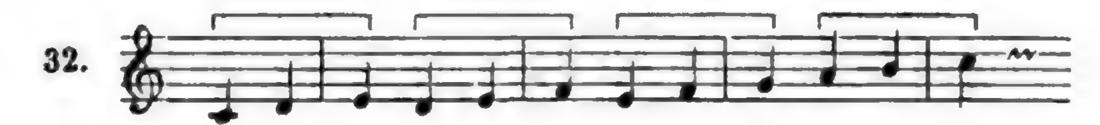
§ 7. **Verwendung der Motive.** Dies führt zur letzten Frage, die wir vor dem Beginn der Arbeiten beantworten müssen:

Was kann mit einem Motiv geschehn?

Erstens: wir können ein Motiv wiederholen, das heißt, dieselbe Tongruppe auf denselben Stufen noch ein- oder mehrmal setzen:



Zweitens: wir können ein Motiv versetzen, das heißt, dasselbe auf andern Stufen wiederbringen:

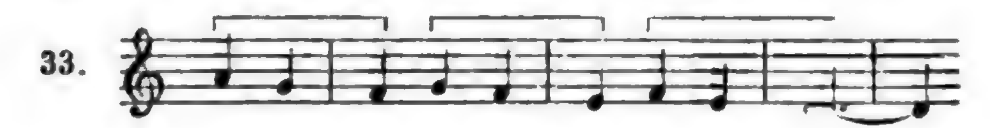


Dazu ist zu bemerken, dass besonders die kürzern Motive gewöhnlich bei der Versetzung nicht genau nachgebildet werden, sondern sich dem Verlaufe der Skala der herrschenden Tonart anpassen, sodass der Unterschied der Ganztöne und Halbtöne dabei

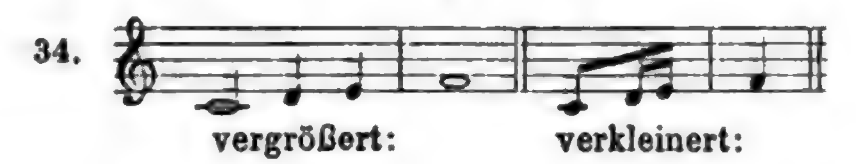
Digitized by Google

nicht berücksichtigt wird; die Anwendung der veränderten Töne und die Richtung der Modulation in andre Tonarten bleibt vielmehr der freien Disposition des Komponisten nach höheren ästhetischen Gesetzen vorbehalten, die wir später zu erörtern haben werden.

Drittens: wir können das Motiv verkehren, das heißt, seine Tonfolge in entgegengesetzter Richtung aufführen:



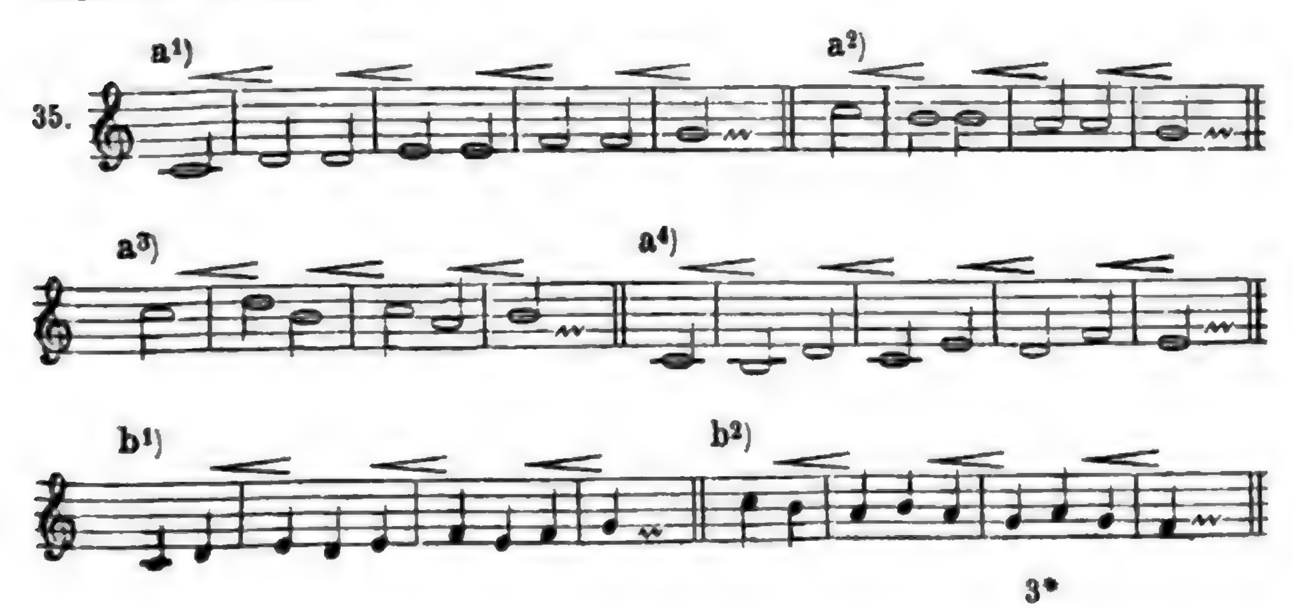
Viertens: wir können das Motiv verkleinern oder vergrößern, das heißt, es in längern oder kürzern Notenwerten darstellen, z. B. das Motiv der Fig. 26:



Alle diese Arten der Verwendung eines Motivs (und noch andere, die wir später betrachten werden) begreift man mit dem gemeinsamen Namen: Nachahmung.

§ 8. **Gangbildung.** Die erste Übung des Schülers wird nun darin bestehen, ein Motiv durch Nachahmung fortzuspinnen, zunächst in der Form des Ganges (der Sequenz). Das Wesen des Ganges besteht in der gleichmäßigen Fortführung eines Motivs, aufsteigend oder absteigend von einer Stufe der Skala zur folgenden, dritten u. s. f.; z. B. können wir mit den Motiven

folgende Gänge bilden:



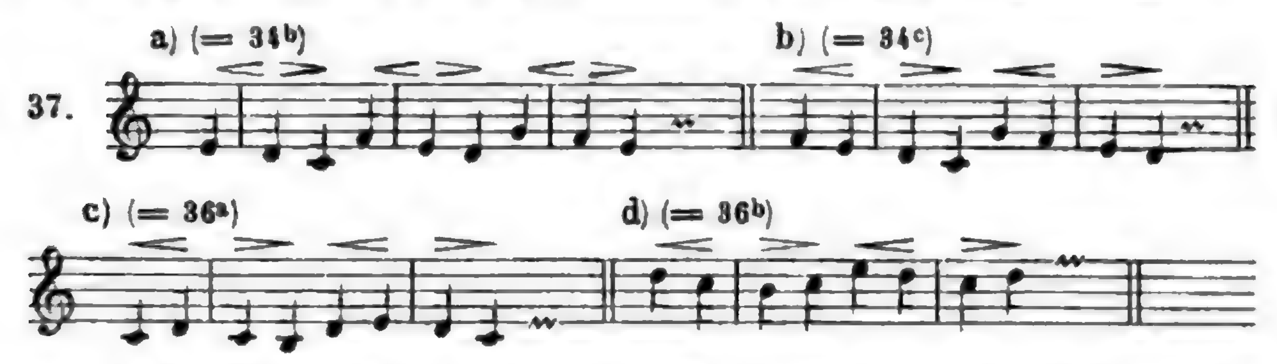
Digitized by Google

So mechanisch diese Übungen sind, so ist doch ihr Nutzen ein großer; denn erstens gewöhnen sie uns an das Verfolgen des Motivs und seiner auftaktigen Form durch längere Strecken, in denen der Auftakt nicht wie etwa zu Anfang kenntlich gemacht ist, und machen uns geläufig, dasselbe auch da gleich zu Anfang zu begreifen, wo es durch einen vorausgeschickten volltaktigen Anfang verdeckt ist. Zweitens gewähren sie einen Einblick wenigstens in eine Seite des künstlerischen Schaffens, die von der Natur gegebene Konsequenz und Folgerichtigkeit. Diese wird zwar auf höherer Stufe der Erkenntnis durch den freien Willen beherrscht und mannigfach durchbrochen, behält aber immer eine große Bedeutung als einfachstes und nächstliegendes Mittel der Weiterbildung. Darum mögen noch einige Motive hier Platz finden, deren Ausspinnung zu Gängen von viererlei Art nach dem Muster von Fig. 35 dem Schüler keinerlei Schwierigkeit machen wird; wir wählen dazu solche Motive, welche aus den vorher benutzten und ihrer Umkehrung zusammengesetzt sind:

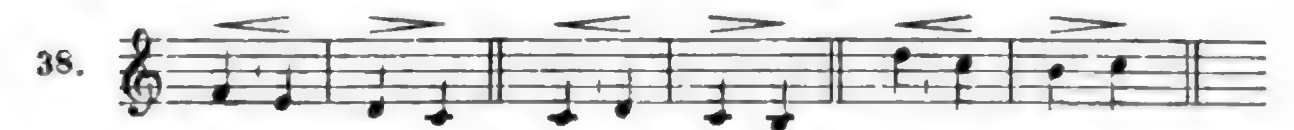
Und nun ist es auch an der Zeit, solchen Motiven näher zu treten und sie zu Gängen fortzuspinnen, welche durch eine an-

Digitized by Google

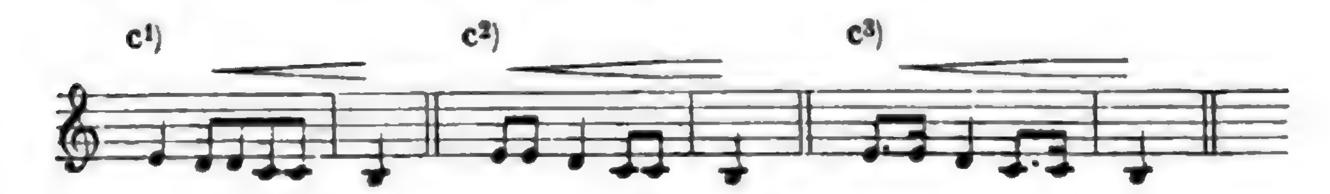
dere Stellung im Takt eine andere Bedeutung haben, obgleich sie im übrigen mit den bereits betrachteten völlig zusammenfallen:



Bei 37 b)—d) ist aber zu bemerken, dass nur die dritte Note des Motivs zur vierten als im Verhältnis eines dissonanten Ersatztones stehend empfunden wird, nicht aber ebenso die erste zur zweiten; vielmehr wird der erste Ton als Ausgangspunkt in dem § 4 erläuterten Sinne zu verstehen sein, sodass die innerliche Gliederung des Motivs nach der ersten und nicht nach der zweiten Note ihre Stelle hat:

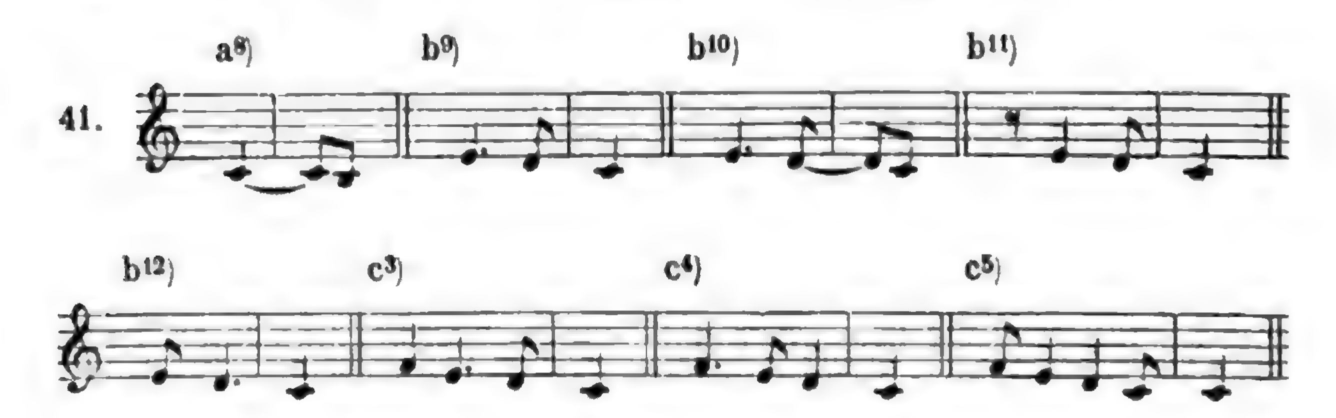


Es versteht sich, dass die Veränderung der Stellung eines melodischen Motivs im Takt das Motiv zu einem ganz anderen macht; sie gehört nicht zu den gewöhnlichen Arten der Verarbeitung, wird aber doch gelegentlich von den Meistern mit herangezogen. Für uns ist sie zunächst nur ein Mittel, aus gegebenen Motiven neue in großer Zahl zu entwickeln und so der musikalischen Vorstellungstätigkeit immer neues Material zuzuführen und sie vor Einseitigkeit zu bewahren. Eine andere Art der Umgestaltung der Motive, durch Veränderung der Dauerwerte der Töne, liefert Stoff für unzählige neue Bildungen. Wird dabei das Dauerverhältnis der einzelnen Töne zueinander bewahrt, so ergibt sich nur die Fig. 34 gefundene Vergrößerung oder Verkleinerung, d. h. eine besondere Art der Verwendung desselben Motivs; auch die Auflösung einzelner Notenwerte in kleinere Werte macht aus dem Motive nicht ein neues, sondern ist eine seiner wichtigsten Verwendungsarten, z. B.:



Diese Zerlegung des Zeitwertes in zwei oder mehr Teile gibt Veranlassung zur Einführung melodischer Hilfstöne (Verzierungsnoten), nämlich der Ober- oder Untersekunde. Wird die Hilfsnote an zweiter Stelle gebracht (auf dem leichten Taktteil), so wird sie nach § 4 zur nächsten Hauptnote überführend erscheinen, tritt sie an die Stelle und in die Zeit der Hauptnote, so wirkt sie als Vorhalt vor dieser, als Verzögerung derselben:

Aber auch die wirkliche V e r s c h i e b u n g des Dauerverhältnisses der Töne kann das Ursprungsmotiv kenntlich erhalten:



E r s t e A u f g a b e. Der Schüler bilde nun zu weiterer Übung der Vorstellungskraft Gänge mit den zuletzt entwickelten Motiven, und entwickle in ähnlicher Weise, wie hier geschehen, weitere Motive aus den früher dagewesenen. Dabei beschränke er sich nicht auf C Dur, sondern übertrage die Motive und Gänge in beliebige andere Tonarten, besonders auch in solche mit vielen Kreuzen und Been, um sich auf den entlegeneren Gebieten der musikalischen Vorstellungstätigkeit völlig frei bewegen zu lernen. Gleichermaßen entwickle er die Motive in der Molltonart und ihren Transpositionen, wobei er bald inne werden wird, wo die eine oder die andere Form der 6. und 7. Stufe der Molltonleiter notwendig sein wird (die 7. wird in der Regel erhöht, wenn über sie hinaus gestiegen, erniedrigt, wenn unter sie hinabgegangen wird); der erhöhten 7. Stufe ge-

sellt sich in der Regel die erhöhte 6., der erniedrigten 7. die erniedrigte 6., darum wird als Nebennote (Verzierungsnote) der 6. stets die erniedrigte 7 erscheinen, als Nebennote der erhöhten 7. dagegen stets die erhöhte 6.

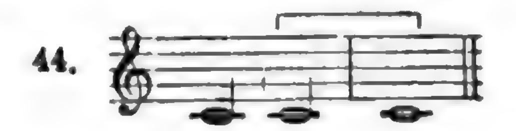
§ 9. **Einschnitte. Abschnitte.** Bei der Gangbildung verfolgten wir ein Motiv in folgerechter Weise, indem wir es stufenweise in der gewählten Tonart vorschoben. Dabei erwies sich kein Zwang, irgendwo abzubrechen, sondern der Gang erschien an sich ohne Ende. Der Gang ist deshalb keine geschlossene Form, sondern nur ein Formen, Bilden, eine vorbereitende Tätigkeit, die erst durch anderweite Bestimmungen zu wirklicher Form führen kann. Solche Bestimmungen gibt der uns angeborene Sinn für Symmetrie: wir fordern von einem Kunstgebilde, dass es sich deutlich und übersichtlich in größere und kleinere Teile gliedere, die einander inhaltlich entsprechen und ergänzen. Das gilt von den größten wie von den kleinsten Bildungen. Schon das kleinste uns geschlossen erscheinende Gebilde (Fig. 13[a])

42.

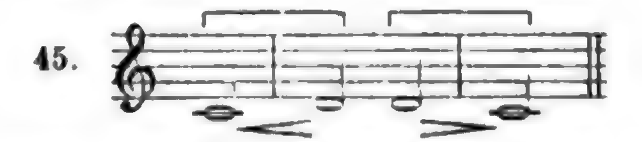
zerlegte sich bei näherer Betrachtung in zwei Hälften: der erste Ton erschien als Ruhemoment, als Ausgangspunkt für das musikalische Bilden; der zweite und dritte gehörten untrennbar zusammen als ein Motiv, das in dieser knappsten Form zugleich Entwicklung und Rückbildung vorstellen musste. Die Symmetrie dieser Bildung beruht in der Erfüllung zweier gleichen Zeitabschnitte mit Toninhalt; dass die zweite Hälfte des ersten sich loslöst und in engere Beziehung zum zweiten tritt, stört diese Symmetrie nicht, sondern macht nur die Zusammengehörigkeit der beiden Zeiteinheiten (ganzen Takte) deutlich, während etwa eine Bildung

43.

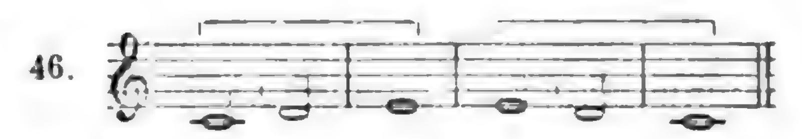
zwar die beiden Teile augen- und ohrenfällig gleich hinstellen, aber sie nicht miteinander verketten würde. Das ist aber überall die hohe Bedeutung der Zwischenwerte, dass sie aus einem Hauptwerte in den andern hinüberführen. Schon die Zerlegung der ersten ganzen Note in zwei halbe ohne Veränderung der Tonhöhe wird deshalb besser die Zusammengehörigkeit der beiden Takte markieren:

44. 

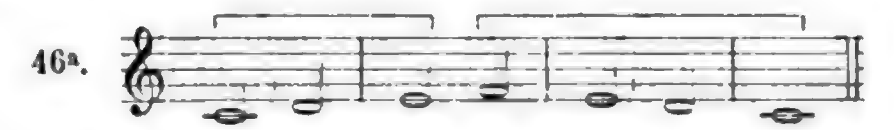
Beginnt die motivische Entwicklung sofort ohne Hervorhebung des Ausgangspunktes, also auftaktig, so ist volle Symmetrie von Haus aus möglich:



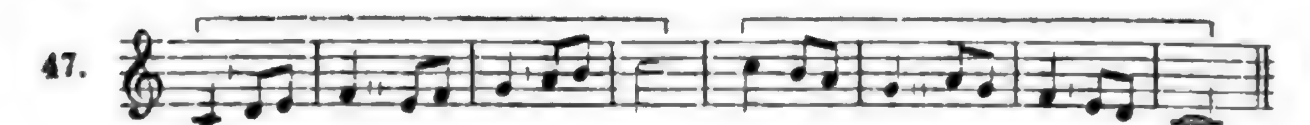
Das gewöhnliche ist aber, dass in den kleinsten Bildungen die Symmetrie zu Gunsten der Verdeutlichung des Zusammenhanges in der angedeuteten Weise modifiziert wird und der Ausgangspunkt durch Isolierung hervorgehoben wird; die Symmetrie kommt dagegen zur Geltung, indem einer solchen Bildung eine zweite ganz ebenso gebildete gegenübertritt (Fig. 19):



Diese vollkommene Symmetrie kann aber ebenfalls im Interesse festen Zusammenschlusses der beiden Teile modifiziert werden, indem sich ein Teil des abschließenden Wertes loslöst und in den zweiten Teil hinüberführt:

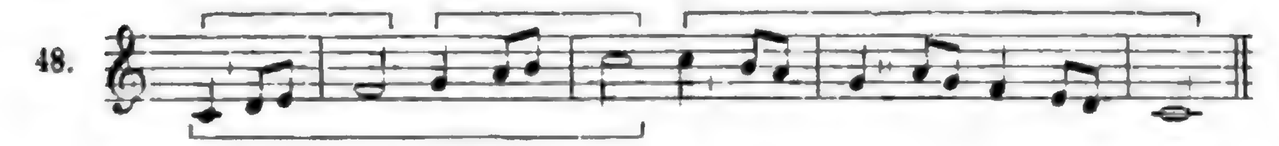


Der volltaktige Anfang eines neuen Teiles wird hiernach jederzeit eine stärkere Abtrennung vom vorhergehenden, der auftaktige dagegen eine bessere Verbindung mit demselben bewirken, und wir gewinnen damit ein hochbedeutsames Mittel, nach Belieben größere Stücke zusammenzuschließen oder mit Absicht und Bedacht merkliche Einschnitte (Cäsuren) hervortreten zu lassen. So wird es uns jetzt ein leichtes sein, die beiden ersten Motive des Beispiels 26 fester miteinander zu verbinden, sodass statt der drei Einschnitte nun einer in der Mitte bemerklich bleibt:

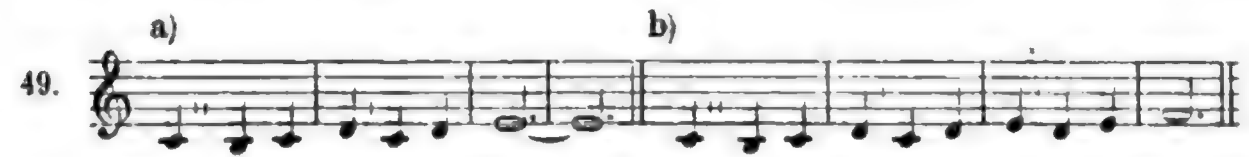


So haben wir statt einer Folge von vier gleichen Abschnitten eine Periode gewonnen, die sich deutlich in Vordersatz und Nachsatz gliedert. Es sei aber gleich hier betont, dass gewöhnlich der Vordersatz schärfer gegliedert erhalten wird als der Nachsatz; es ist natürlich und logisch, dass zuerst kleine Bildungen aufgestellt werden, denen korrespondierend größere gegenüber-

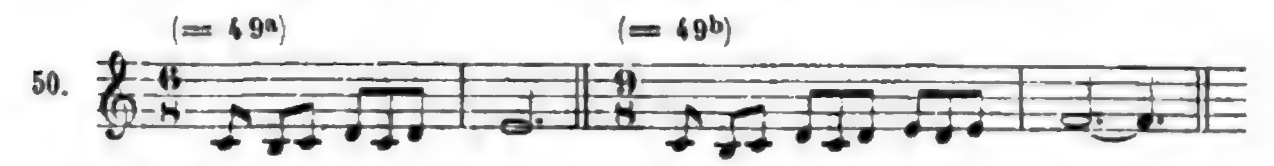
treten, die fester geschlossen sind und dadurch rückwirkend die enge Vereinigung der kleineren bewirken:

48. 

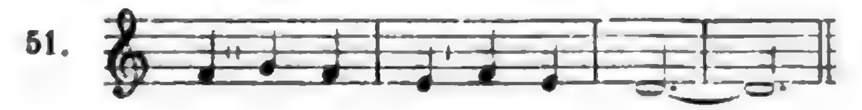
§ 10. **Schwere und leichte Takte.** Versuchen wir es nun, die Gangbildung in den Dienst der Satz- und Periodenbildung zu stellen, so ist nach dem vorigen begreiflich, dass der in der Mitte des Vordersatzes wünschenswerte Einschnitt bereits den Gang unterbrechen wird (49ᵃ):

49. 

Warum halten wir bereits beim dritten Takt inne? könnte nicht hier der Gang bis zum vierten Takt fortgesetzt werden? Gewiss! aber der Einschnitt würde minder vollkommen erscheinen; denn die einfachste leichtestverständliche Bildung ist die zweitaktige, d. h. diejenige, welche jedem zweiten Takte größeres Gewicht beilegt. Der nächste, dem Ruhepunkt des Ausgangstones (bei volltaktigem Anfange) folgende, als schwerer, gewichtiger empfundener Takt, wird also der dritte sein müssen. Die Bildung Fig. 49ᵇ würde entweder eine Entwicklung über den eigentlichen Schwerpunkt hinaus bedeuten, der dann doch als zu Anfang des dritten Taktes liegend empfunden werden müsste, oder aber als eine dreitaktige Bildung erscheinen. Den Unterschied der zweitaktigen und dreitaktigen Bildung veranschaulichen wir uns am einfachsten durch Darstellung des ganzen Abschnittes in einem einzigen Takte (unter Verkürzung der Notenwerte):

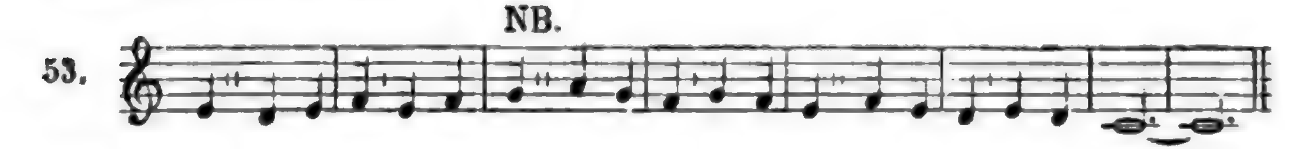
50. 

Halten wir also an 49ᵃ für den ersten Abschnitt des Vordersatzes fest und bilden den zweiten Abschnitt mit dem Gange des umgekehrten Motives (es ist zwar auch möglich den zweiten Abschnitt wie in 48 mit dem in gleicher Richtung weiter laufenden selben Gange zu bilden; da aber, wie wir wissen, die Umkehrung des Motives nur eine andre Art der Verwendung desselben ist, so werden wir nichts aus dem vorigen Unmotiviertes tun, wenn wir den umgekehrten Gang wählen):

51. 

so werden wir im Nachsatz den Gang ohne Unterbrechung bis zum 7. Takte fortführen können z. B.

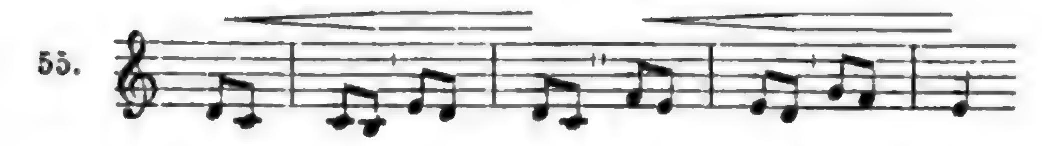
oder, wenn wir auch im Nachsatz den steigenden und fallenden Gang anwenden und zwar den erstern bis zu der Stelle, wo ein Einschnitt seine Stelle hätte (3. Takt), aber beide ohne Lücke miteinander verbunden:



Die ganze Periode wird noch gefälliger sein, wenn wir den Nebeneinschnitt zwischen den beiden Abschnitten des Vordersatzes etwas abschwächen, indem wir den zweiten Abschnitt auftaktig beginnen lassen:

Das ist bereits eine 16-taktige Periode, der sich Kunstwert nicht absprechen lässt; und der Schüler wird mit Leichtigkeit ähnliche in großer Anzahl mit dem bisher geläufigen Material bilden können.

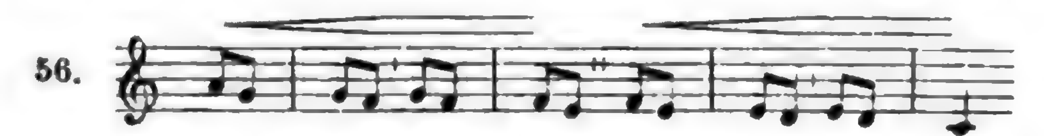
Wieder neue Bahnen tun sich uns auf, wenn wir auf die Betonung des Ruhepunkts zu Anfang, auf das Beginnen mit einer schweren Taktzeit, ja mit einem schweren Takte verzichten. Wir wissen von Fig. 45 her, dass dann bereits die Symmetrie auch in den kleinsten Bildungen durchführbar wird. Wählen wir das Motiv 40a4) für die Gang- und Satzbildung, so können wir z. B. den ersten Abschnitt des Vordersatzes so gestalten:



Das —< zeigt an, dass der zweite Takt als der gewichtigere aufgefasst werden soll; dann ist der Beginn des vierten Taktes die Stelle, auf welcher der Einschnitt gemacht werden muss. Soll der

Digitized by Google

zweite Abschnitt dem ersten nachgebildet werden, so bleibt als einziges Mittel der Markierung des Einschnittes die Auslassung der Vorhaltsnote im letzten Motiv, sodass wir das Viertel *e* statt der zwei Achtel *f e* erhalten. Den 2. Abschnitt können wir durch den rückläufigen aus demselben Motiv entwickelten Gang bilden:



Damit ist freilich das Motiv ziemlich ausgelebt und ein Verlangen weiterer Fortsetzung kaum zu spüren, da die Rückkehr in den Anfangston geschehen ist; der Nachsatz wird deshalb weniger notwendig erscheinen als in früheren Beispielen, er wird weniger eine Ergänzung als eine bekräftigende Wiederholung des im Vordersatz Gesagten sein:

Mittel, solchen Wirkungen zu begegnen, werden wir später eingehender zu erörtern haben; hier sei nur darauf hingewiesen, dass alle drei Einschnitte auf Töne fallen, deren Harmoniebedeutung die der Tonika ist (*e*, *c*, *c*). Es lässt sich nicht in Abrede stellen, dass die fortgesetzte gangartige Durchführung eines einzigen Motives auf weite Strecken wie hier im Vorder- und Nachsatz ermüdet und dass das Eingreifen des frei gestaltenden Willens in diese allzunatürliche und selbstverständliche Abspinnung vermisst wird. Dieses Eingreifen ist zwar doch nicht ganz versäumt worden (das wäre eine Unmöglichkeit); denn schon die Wahl des Ausgangstones des zweiten Abschnittes wie des Nachsatzes war von dem Willen in Rücksicht des ins Auge gefassten Endpunktes abhängig, ebenso die Gestaltung des letzten Schlusses. Aber er könnte weit mehr zur Geltung gebracht werden z. B.:

Wir können daraus die Lehre ziehen, dass der gestaltende Wille, den — gleichviel ob vollbewusst oder halb instinktiv — höhere Gesichtspunkte leiten, die strenge Form des Ganges beliebig durchbrechen kann; der Gang wird gleichwohl seine Bedeutung als nächstliegendes Mittel der Fortführung behalten.

Bildungen wie die letztbetrachteten sind bereits sehr ausgeführt, da jeder der vier Abschnitte aus vier Motiven von der Dauer eines Taktes besteht. Perioden von solcher Länge (16 Takte) sind nur in schnellerer Bewegung etwas gewöhnliches. Z. B. umfasst die erste Periode des Adagio der Sonate pathétique von Beethoven (der Hauptgedanke des Satzes), ganz so gegliedert wie unsere Beispiele, nur 8 Takte:

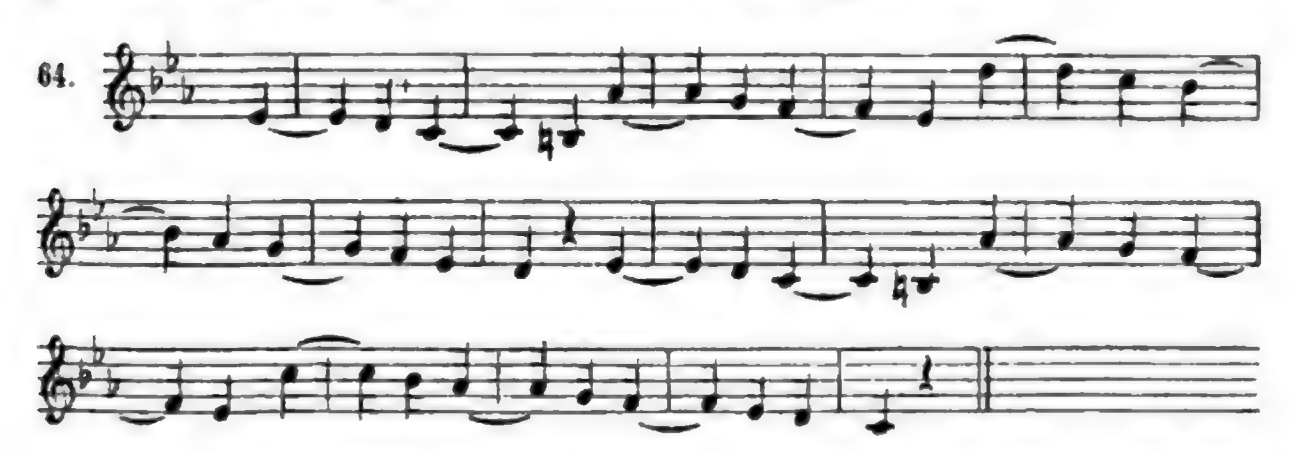
was nichts anderes als eine verzierte und verfeinerte Darstellung folgender Bildung ist:

Dieselbe Struktur und gleichen Umfang hat der Hauptgedanke des letzten Satzes derselben Sonate:

etwa für:

Eine sechzehntaktige Periode, die ganz analog unserer Fig. 58 aus einem Motiv entwickelt ist, aber im Nachsatz denselben Einschnitt aufweist wie im Vordersatz, ist die den Schlusssatz der CMoll-Sonate von Mozart beginnende (wir notieren zur besseren Übersicht den Vordersatz, der im Original eine Oktave höher steht, in derselben Oktave wie den Nachsatz):

Wir kommen dem Begreifen der Abweichungen von der starren Regelmäßigkeit gangartiger Fortsetzung, welche die Hand des Meisters für gut befindet, näher, wenn wir dieses Beispiel vergleichen mit dem ganz schematisch durchgeführten:



§ 11. **Anbahnung neuer Wege.** Nachdem in den vorhergehenden Abschnitten die Grundformen musikalischer Konstruktion, —

Satz,
Periode, —

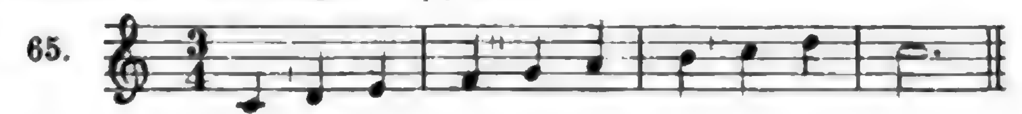
ihre Gliederung in Abschnitte, ihre Bildung aus Motiven und das Spiel dieser Motive in frei auslaufenden Gängen, sowie die Wechselwirkung aufgewiesen worden, die aus dem Drang, das Motiv festzuhalten und fortzuführen, und der Forderung der Satz- und Periodenform, sich abzuschließen, entsteht: konnte die Übung des Schülers wieder beginnen. Nur um sie noch sicherer zu fördern, mögen hier noch einige Wege angebahnt werden. Es werden sich dabei noch ein paar Beobachtungen anknüpfen, die der Be-

merkung wohl wert, wenn auch von untergeordneter Bedeutung sind.

Jeder Punkt in dem bisher Erworbenen kann zum Anfang eines solchen Weges zu unerschöpflichen Neubildungen werden. So oft wir auf irgend einem Punkte fragen: was wir besitzen, gibt die Antwort neue Bildungsstoffe oder -Wege an die Hand.

Kehren wir noch einmal zu dem Motiv c in Fig. 47 zurück und fragen*, was es enthält? so ist die einfachste Antwort: drei Töne.

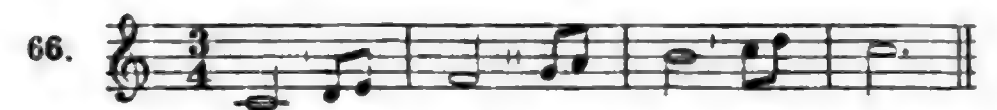
Wie treten die drei Töne auf? als zwei Achtel und ein Viertel, im Zweivierteltakt. Mit dieser Antwort sind wir auf den Rhythmus hingewiesen. Die einfachste rhythmische Gestalt für die drei Töne wäre, dass sie gleiche Geltung hätten, wodurch die uns bereits bekannte Bildung im $^3/_4$ Takt

65. 

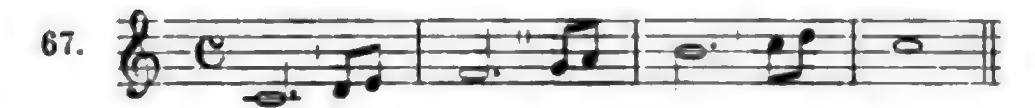
entstände.

* Ist aber diese Weise, zu der Umgestaltung eines Motivs oder zu einem neuen Motiv zu gelangen, nicht eine abstrakte Verstandesoperation? ist sie künstlerisch? — Nur die unvermeidliche Lehr- und Sprachform kann ihr auf den ersten Hinblick den Anschein geben, sie sei unkünstlerisch. Denn die Lehre und Redeform kann nicht anders, als den Weg von einem Gebilde (z. B. von einem Motiv) zum anderen mit kalter Erörterung und äußerlich erscheinender Untersuchung bezeichnen; was bei dem Künstler nur Gefühl und Anschauung zu sein scheint (das heißt: was bei ihm das Bewusstsein blitzschnell fasst und ins Werk setzt, was sich darum hinter dem vorherrschenden Gefühl der Stimmung zu bergen vermag), das muss sie vollständig in das Gebiet des vorherrschenden Bewusstseins hinüberziehn. Aber man sorge nur, dass dies Bewusstsein kein abstraktes bleibe, dass man, indem man sich sagt: dies Motiv ist von solcher Beschaffenheit und kann so umgestaltet werden, — es auch in beiden Gestalten innerlich vernimmt und anschaut, äußerlich durch Gesang und Instrument sich zu Gehör bringt; dann wird das Bewusstsein aus seiner Abstraktion in die künstlerische Sphäre zurückkehren, es wird künstlerisches Bewusstsein werden, in dem Anschauung, Gefühl und Verstand zusammenschmelzen. Die Umgestaltungen eines Motivs erscheinen zunächst bloß als errechnete Fortschritte. Allein man fühle sich nur in den rhythmischen Unterschied hinein, so wird das anscheinende Rechenexempel zu einem musikalischen Erlebnis, es wird lebendig und lebenerzeugend. Der fertige Künstler macht in der wirklichen Komposition denselben Weg, nur in entgegengesetzter Richtung. Er vernimmt in seinem Innern das Motiv *d e f* und hat sich nun zum Bewusstsein zu bringen, in welcher rhythmischen Form es erscheint, ob in der von No. 47, 65, 66 oder 67; nur dass bei ihm die Operation so schnell und darum scheinbar unbewusst erfolgt, wie bei uns allen das Buchstabieren. Ja, er kann sich sogar im ersten Augenblick im rhythmischen Ausdruck irren, eine rhythmische Form für die andre nehmen (jeder Komponist hat das wohl schon erfahren) zum Beweise, dass hier ein fortschreitendes Bewusstsein wirkt.

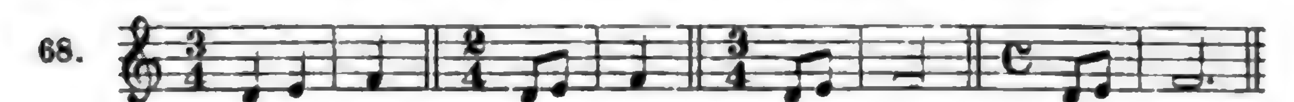
Worin unterscheidet sich dieses Motiv vom früheren? Im früheren war der letzte Ton länger als die beiden ersten. Wollen wir dasselbe Verhältnis im Dreivierteltakte darstellen, so entsteht eine neue Bildung.

66. 

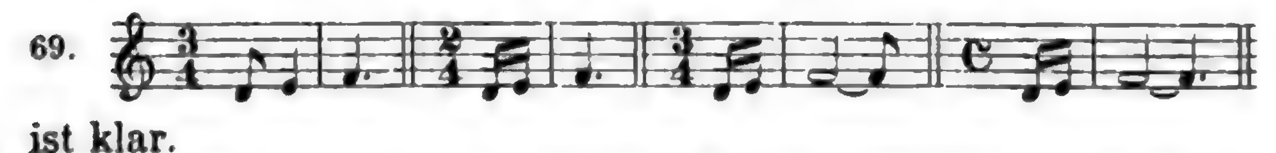
Im ersten Motiv war der letzte Ton so lang, wie die beiden ersten, hier noch einmal so lang; soll er dreimal so lang sein, so geraten wir aus dem Dreiviertel- in den Viervierteltakt:

67. 

Vergleichen wir diese verschiedenen Gestalten des dreitönigen Motives, so werden wir eine Verstärkung des Schwerpunkts an demselben durch Veränderung der Taktart gewahr:

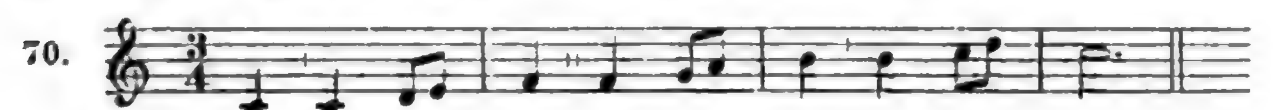
68. 

ein Ausdrucksmittel, das später bei der Gesangkomposition wichtig wird. — Dass durch Punktierung der Hauptnote und Bindungen noch mehr Abstufungen erlangt werden können, z. B.

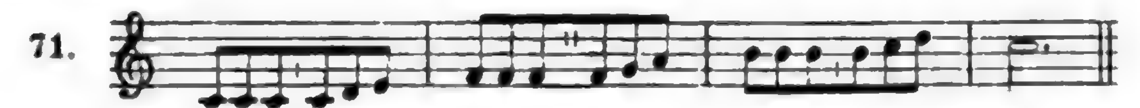
69. 

ist klar.

Kehren wir zu No. 66 zurück und untersuchen das Motiv, so ist zunächst zu bemerken, dass der Hauptton zwei Viertel enthält; man könnte ihn also in zwei Viertel auflösen, wodurch das Motiv einen Zuwachs an Auftaktigkeit erhalten würde:

70. 

oder diese Zerteilung noch weiter führen, jedes Viertel in Achtel zerlegen:

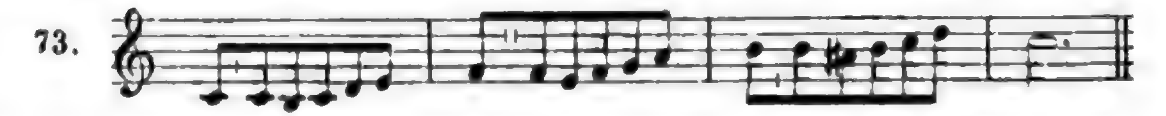
71. 

So finden wir eine Reihe neuer Motive, die aus der Wiederholung eines Tones hervorgehen, also bloß rhythmischer Natur sind, und sich da, wo wir auf den Raum von wenig Tönen beschränkt sind, sehr dienlich erweisen, den Satz beweglich und mannigfaltig zu machen.

Doch wir kehren auf No. 71 zurück. Wenn uns daselbst die häufige Tonwiederholung nicht anspricht, können wir einen benachbarten Ton statt eines wiederholten nehmen, entweder den höheren,

72.

oder, da der höhere ohnehin noch folgen muss, den tieferen,

73. 

der ohnehin dem Motiv ungestörteren Aufschwung gibt.

Warum haben wir aber im dritten Takte des letzten Satzes *ais* statt *a* gesetzt? Weil auch in den früheren Takten der Schritt vom dritten zum vierten Achtel nur ein Halbton war und dieser kleinere Schritt fließender in die Höhe leitet.

Hier haben wir zum erstenmal einen in der erwählten Tonart fremden Ton eingeführt, um auszuhelfen, wo die der Tonart angehörigen Töne dies nicht, oder weniger gut können. Sind wir damit von der Tonart abgewichen und ist diese dadurch unkenntlich geworden? — Nein; sie herrscht vor und gibt sich durch den Schluss in der Tonika unzweideutig zu erkennen. Den fremden Ton haben wir zur Verzierung, Figuration eines Tones der Skala eingeführt.

Nun können wir den nachbarlichen fremden Ton noch früher einführen und später noch einen Hilfston eintreten lassen:

74.

Hier, bei *a*, gehen wir durch drei fremde Töne (*cis, fis, ais*)* durch, im dritten Takte musste *h* wiederholt werden, da es zwischen *h* und *c* keinen Halbton gibt, oder wir mussten irgend einen anderen Ausweg, z. B. den bei *b*, finden. Es bedarf nur eines Schrittes, um alle fremden Töne auf- oder absteigend einzuführen:

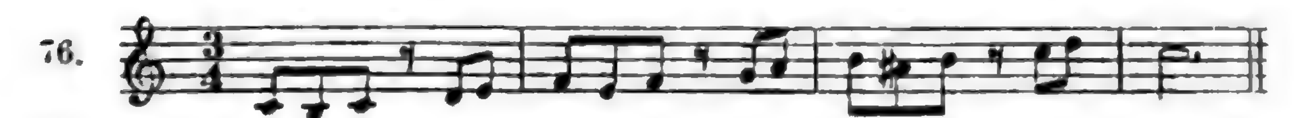
---

* Warum nennen wir diese Töne nicht *des, ges* und *b*? — Wir gehn mit ihnen aufwärts, erhöhen gleichsam *c* und *f*, also zu *cis* und *fis* — um nach *d* und *g* zu kommen, sparen auch damit die Auflösungszeichen, mit denen wir aus *des, ges* und *b* wieder *d, g* und *h* machen müssten. Dies ist ein natürlich sich ergebendes Grundgesetz für musikalische Rechtschreibung. Ausnahmen treten ein, wenn das Grundgesetz auf zu befremdliche (auf zu entfernte Tonarten hindeutende) Töne führte, — oder aus harmonischen Gründen, die hier noch nicht zu erörtern sind. So hätte in No. 75 a) statt *ais* wohl *b* und 75 b) statt *ges fis* geschrieben werden können.

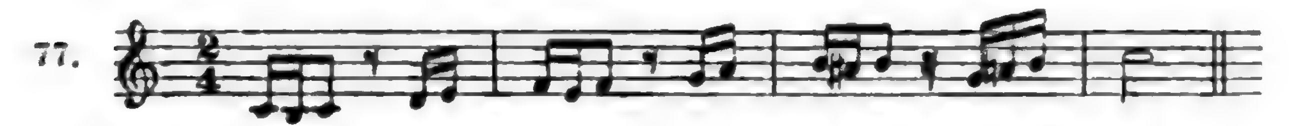
Digitized by Google

mithin aus der diatonischen in die chromatische Tonleiter überzulenken; dennoch bleibt, durch die Kraft der Tonika, die diatonische Tonleiter vorwaltende Grundlage*. —

Wir kehren auf No. 72 bis 74 zurück. Hier kann unsre Bewegung in lauter Achteln und so viel Halbtönen kleinlich erscheinen; dem begegnen wir durch unterbrechende Auslassung der Hilfstöne:

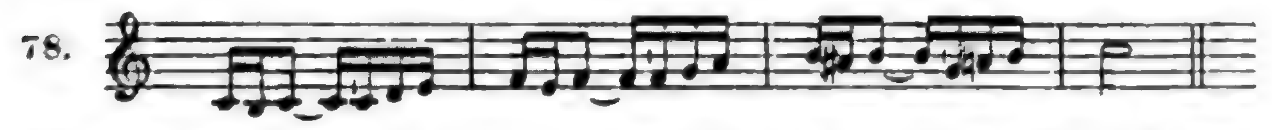


Wenn schon diese kleinen Unterbrechungen dem Satz etwas Stutziges geben, so würde dieser Charakter noch entschiedener hervortreten, wenn man Bewegung und Unterbrechung stärker bezeichnete, z. B. in diesem Zweivierteisatze:



Im dritten Takte dient die willkürliche Abweichung vom Motiv dazu, die zu große Einförmigkeit zu unterbrechen, und fließender, ruhiger, glatter in den Endton zu gelangen.

In den letzten zwei Sätzen tritt eine neue, auffallende Gestaltung vor das Auge; die Tonreihe ist durch Pausen deutlicher als bisher durch lange Noten in ihre einzelnen Elemente zerlegt, denn in der Notierung·



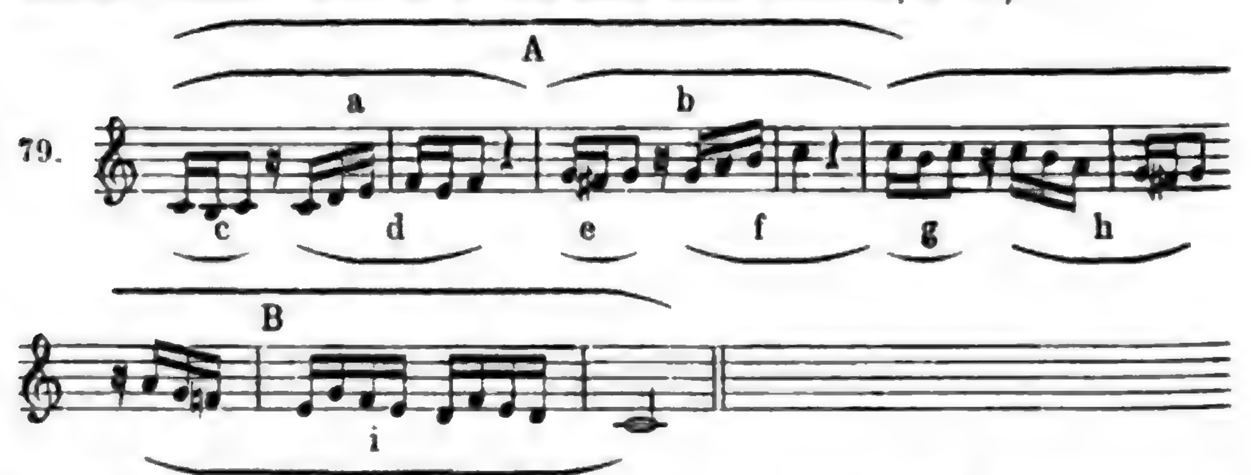
sind die Einschnitte zum mindesten nicht so augenfällig und auch

---

* Könnte nicht die chromatische Tonleiter ebensowohl wie die diatonische Tonleiter Grundlage für die Komposition sein? — Nein. Denn in ihr sind alle Töne enthalten, nicht irgend eine bestimmte Tonart. Wo aber Alles ist, nicht ein bestimmt Gesondertes: da ist auch nichts bestimmt Gewolltes oder bestimmt Hervortretendes und Wirkendes. Die chromatische Tonleiter kann darum stets nur als eine Ausfüllung der diatonischen mit Zwischentönen erscheinen und es gibt daher keine für alle Fälle feststehende Orthographie derselben.

Digitized by Google

nicht so ins Ohr fallend wie bei der faktischen Unterbrechung durch Pausen. Und so würde sich eine Periode, z. B., —



in Vorder- und Nachsatz (*A*, *B*) teilen, dann der Vordersatz in zwei Abschnitte (*a*, *b*), jeder derselben in zwei, so wie der Nachsatz ebenfalls in drei Glieder (*c* und *d*, *e* und *f*, *g*, *h* und *i*), — welche letztere übrigens dadurch ebenmäßig verteilt werden, dass das letzte (*i*) so lang ist, als die beiden vorhergehenden (*g* und *h*) zusammengenommen. Der Abschnitt *a* wird durch die Pause deutlich: wollte man ihn noch empfindbarer machen, so müsste statt seiner letzten drei Noten ein Viertel *f* gesetzt werden.

§ 12. **Schlussbetrachtungen.** Blicken wir auf die bisherigen Entwicklungen zurück, so bieten sich besonders zwei Bemerkungen dar.

Erstens. Die Kraft, welche unsern Fortschritt möglich machte, lag in der stetigen Entwicklung einer Gestaltung aus der anderen; die Geschicklichkeit des Umbildens war die erste, die wir uns anzueignen hatten, sie verbürgt Unerschöpflichkeit im Gestalten. Dem Künstler ist sie eben so unentbehrlich, wie dem Anfänger. Auch dem höchststehenden Künstler bietet sich der musikalische Gedanke keineswegs immer in vollendeter, vollkommen befriedigender Ausprägung; er muss (wie die bekannt gewordenen Skizzenbücher Mozarts, Beethovens und anderer beweisen) oft ändern, bald an der Tonfolge, bald am Rhythmus. Und in größeren Kompositionen wird aus anderen Gründen mehrfache Umgestaltung des für sich festgestellten Gedankens notwendig; man verfolge nur das Thema irgend eines Sonatensatzes, um sich davon zu überzeugen. Ja, eine wichtige Kunstform, die Variation, ruht schlechthin auf steten Umwandlungen ihres Themas, mithin auf der Kraft, die wir zu üben begonnen haben. Der Schüler hat es also nicht mit einer kunstfremden Vorübung zu tun, sondern befindet sich in der Tat auf dem Wege des Künstlers; er ist in seinem Künstlerberufe tätig, wenngleich auf beschränktem Felde, indem er seiner Schülerpflicht genügt.

Diese Vorstellung muss ihn zu unablässigem Bilden kräftigen;

Digitized by Google

der geringste Fortschritt ist ein Fortschritt zum hohen Ziele, jede — selbst die geringste Gestaltung ist wert, wenigstens einmal gefasst zu werden, denn sie führt weiter. Man scheue nicht vor den halb mechanischen Arbeiten der Entwicklung neuer Motive aus der rhythmischen Veränderung, Umkehrung usw. Gegebener und ihrer Ausspinnung zu Gängen zurück. Alle diese Gänge können gering erscheinen, weil sie aus einfachen Elementen gebildet und schon sehr oft gebraucht und gehört sind. Demungeachtet darf der Schüler sie nicht versäumen, denn sie üben ihn. Und der Künstler kann sie nicht entbehren, denn sie haben Bedeutung, jeder eine durch nichts anderes zu ersetzende, sie werden daher wiederkehren, so lange komponiert wird. Deshalb ist es durchaus unkünstlerisch, irgend eine Gestalt mit einem vornehmen Urteil — sie sei verbraucht, gering usw. — abzufertigen; nichts ist am rechten Orte verbraucht oder gering, zu erkennen liegt uns ob, und die Erkenntnis festhalten. Wüssten wir von einem gefundenen Gange, z. B. No. 73, auch nichts zu sagen, als dass er gleichmäßig und fließend ist, oder aber, z. B. von No. 76, dass er stockt: so ist damit schon einigermaßen die Bedeutung erkannt und unsere Auffassungs- und Urteilskraft in Tätigkeit gesetzt. Man soll hierbei* nicht grüblerisch und peinlich genau verfahren (das wäre widerkünstlerisch), sondern sich an dem genügen lassen, was sich der unbefangenen Auffassung ohne weiteres ergibt. Aber eben dies auf frischer Vorstellungskraft allein beruhende Urteil ist dem Künstler für sein Bilden, wie dem Jünger für seinen Fortschritt unentbehrlich, es ergibt sich nur jenem leichter, oft unausgesprochen — halb Gefühl, halb Gedanke — und tiefer und feiner. Beweis davon ist die tiefe Vernünftigkeit in allen wahren Kunstwerken, sind die Verbesserungen, die der Meister am gewissenhaftesten unternimmt, sind die wörtlich aufbewahrten Beweggründe Glucks, Mozarts und anderer für ihre Gestaltungen.

Zweitens. Der Tongehalt aller uns bis jetzt erreichbaren Gebilde kann nicht anders als höchst einförmig sein; wir sind unablösbar an die Skala gebunden, und zwar an die lückenlose Folge ihrer Töne, dürfen keinen überspringen, wenn er nicht schon dagewesen ist. So muss allerdings die Folge — das Spiel der Töne ziemlich gleichbedeutend erscheinen, wenngleich (wie oben bemerkt) nicht bedeutungslos. Hat sich der Schüler eine Zeitlang in dieser Weise geübt, so darf er nach bedeutungsvollerer Gestaltung umherblicken. Wodurch ist sie auf dem jetzigen Standpunkte zu erlangen?

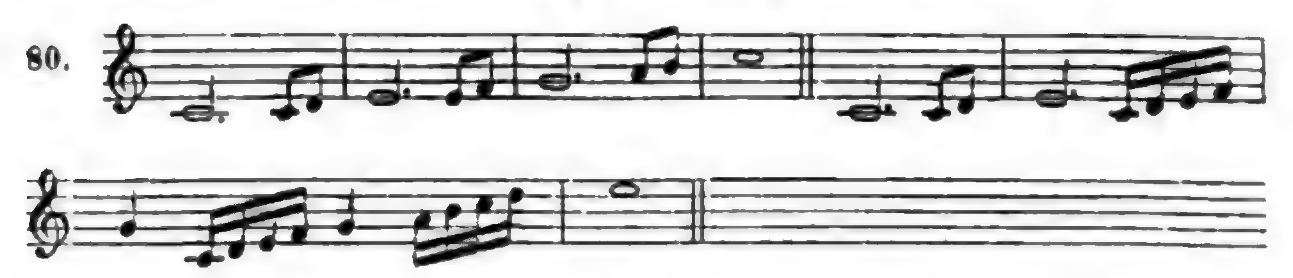
---

* Vergl. den Anhang A am Schlusse.

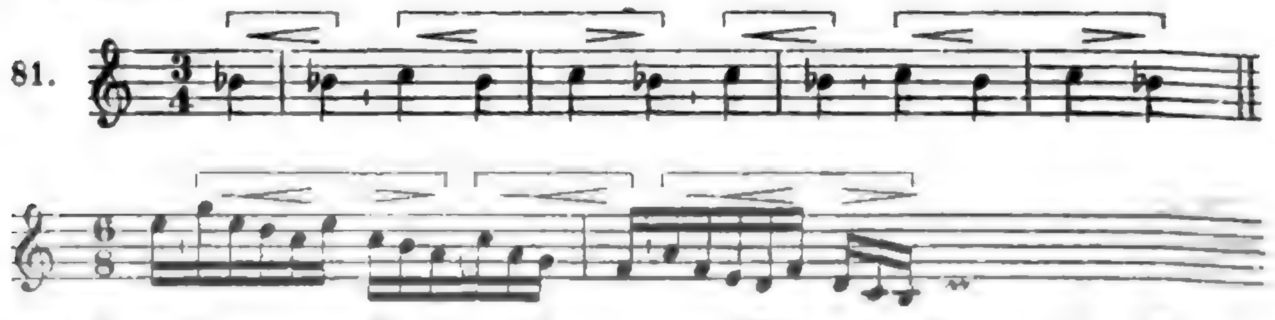
Digitized by Google

Einzig durch den Rhythmus. Im Rhythmus legt der Künstler dem einen Ton das Übergewicht vor dem anderen oder mehreren anderen bei. Dies spricht sich zwiefach aus: durch längeres Verweilen, durch stärkere Betonung. In ersterer Beziehung verhielt sich ein Teil unserer bisherigen Bildungen wieder gleichgültig; die Töne hatten gleiche Geltung, bis auf den Schlusston in Sätzen. In anderen Bildungen ist die Rhythmisierung mannigfaltiger, und wiederholt ist auf die vervielfältigende Kraft des Rhythmus hingedeutet worden.

Der Rhythmus verleiht aber nicht bloß Mannigfaltigkeit, in ihm prägt sich auch die Charakterkraft aus, indem er mit größerem oder geringerem Nachdrucke die Hauptsache vor der Nebensache hervorhebt. No. 41 gibt ein paar Fingerzeige für die Mannigfaltigkeit, die wenig Tönen durch verschiedene Rhythmisierung erteilt werden kann; bei No. 65—69 ist schon auf die Verstärkung hingedeutet worden, die durch längeres Verweilen auf den Hauptmomenten erlangt wird und die sich erst recht fühlbar macht, wenn man nicht bei dem einfachen Motiv stehn bleibt, sondern dasselbe fortführt und dadurch einprägt. Die beharrlich gleiche und dabei kräftige Betonung verleiht einem Satze oder Gange Festigkeit, der Wechsel von Beharren und lebhafterem Fortschreiten kann ihn befeuern; man vergleiche folgende zwei Sätze, —



die beides wenigstens andeuten können. Diesen festen Zügen gegenüber beobachte man die Wirkung der das Taktgepräge verwischenden Synkope (Fig. 41 b 11 und c 5) und des Widerstreits zwischen rhythmischem und tonischem Motiv in Fällen, wo das letztere das erstere nicht ganz füllt, und daher jedesmal zwei tonische Motive verwachsen, so oft eines so zu liegen kommt, dass es den rhythmischen Schwerpunkt (guten Taktteil) nicht mit enthält, wie hier:



aus Beethovens Sinfonia Eroica und Fantasie-Sonate Op. 27. I),

wo Motive von je 2 und 4 Tönen in Rhythmen von 3 und 6 Schlägen zusammengefasst werden.

Alle Formklassen des Rhythmus (von denen hier nur weniges angedeutet ist), alle Gestaltungen, soviel sich ohne drückendes Verweilen ergeben, muss der Schüler teils schriftlich, teils am Instrument und mit Nachdruck singend bearbeiten, um sein Gestaltungsvermögen zu erweitern, seinem Gefühl und Bewusstsein den vielfältigen Ausdruck einzuprägen und sich frühzeitig zu charaktervoller Darstellung zu gewöhnen. Beides — fließender und scharfgezeichneter Vortrag der Tonreihen — muss ihm geläufig sein und zu rechter Zeit dienen. Einseitige Bildung gewährt nur eins oder das andere; der durchgebildete Künstler — vor allen Gluck und Beethoven — beherrscht beides.*)

II. Kapitel.

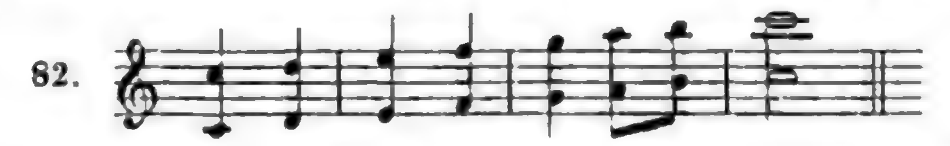
Der zweistimmige Satz.

§ 13. Verdoppelung der Einstimmigkeit. Je weiter wir die einstimmigen Tonreihen auszudehnen suchen, desto ungenügender müssen sie erscheinen; nicht bloß weil sie — wie anziehend auch ihr Inhalt sich ausgebildet haben möge — am Ende doch nur ein dünner Tonfaden ohne Schallfülle sind, sondern weil die Tonika als Anfangs- und Schlusston zu geringes Gewicht gegen die reich ausgebildete Tonleiter bietet, endlich weil unser Sinn, der Sinn aller in Bildung fortgeschrittenen Völker wenigstens, seit fast einem Jahrtausend an Mehrstimmigkeit oder Harmonie gewöhnt ist.

Wir versuchen also nach dem einstimmigen den zweistimmigen Satz.

Am nächsten liegt hier, von einer zweiten Stimme in der einen Oktave dieselbe Tonreihe vortragen zu lassen, die die erste in einer anderen Oktave vorträgt. So entsteht z. B. folgender Satz:

82.



Es ist nicht zu leugnen, dass derselbe zweistimmig auftritt, zwei Stimmen in verschiedenen Tonreihen beschäftigt. Die Folge davon ist größere, breiter, oktavisch andringende Tonfülle, — die be-

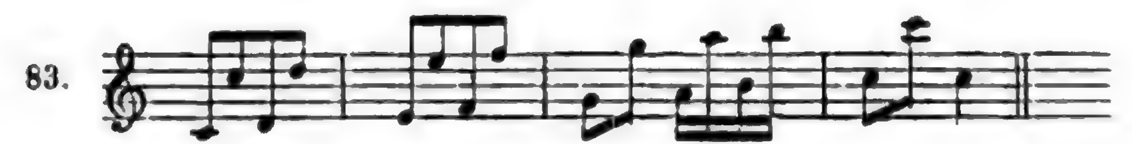
---

* Zweite Aufgabe. Entwicklung neuer Motive durch rhythmische usw. Umgestaltung gegebener.

sonders für massenhaftere Wirkung geeignet, für leichte oder scharf auf Einen Punkt dringende Tonbewegung aber weniger passend erscheint.

Allein zwei solche Stimmen sind dem geistigen Inhalte nach für eine einzige zu achten, da jede in Rhythmus und Tonfolge dasselbe sagt, nur in einer anderen Tonregion. Daher bedarf es keiner weiteren Erörterungen und Übungen für diese Tonform.

Gleichwohl kann sie als Grundlage zu mannigfachen einstimmigen Sätzen dienen, wenn wir nämlich die Tonreihen beider Stimmen einer einzigen übertragen. So würde z. B. aus No. 82 folgender einstimmige Satz

83. 

entstehn, indem die Töne jeder Oktave nacheinander, und deshalb als Achtel oder Sechzehntel angegeben werden. Warum ist nicht in gleicher Weise mit zwei Vierteln, $\overline{\overline{\overline{c}}}$—$\overline{\overline{\overline{c}}}$, geschlossen? Es hätte sich lahm und unnatürlich gemacht, wenn man nach der Achtel- und Sechzehntel-Bewegung unvorbereitet in Viertel versunken wäre, zumal da auch die von Oktave zu Oktave schwankende Weise der Tonfolge eine Unruhe mitteilt, die erst allmählich wieder zur Ruhe zurückkehren kann. Dann würde auch das Ende der Tonfolge durch den Hinauftritt in die höhere Oktave überregt statt beruhigend geworden sein. Dass aber für besondere Fälle eben dies unvorbereitete Erstarren in Vierteln und dies beunruhigende Hinauflangen in die höhere Oktave bei dem Endtone der rechte Ausdruck sein kann, ist nach unseren schon mehrfach ausgesprochenen Grundsätzen klar.

Übrigens haben wir hier den Fall eines Schlusstons, der nicht Hauptteil des Taktes zu sein scheint. Er ist es aber dem Wesen nach dennoch; denn die drei *c* des Schlussaktes sind nur eine Figurierung, eine Auseinandersetzung der Schlussoktave. Im Sinne des schon §. 4 angedeuteten Grundsatzes für die Auffassung aller Figuration wachsen hier die höheren Oktaven doch nur aus den tieferen Tönen heraus und die eigentliche Fortschreitung, Entwicklung liegt in letzteren. Darum ist eine Rückkehr auf das tiefere *c* als eigentlichen Endpunkt erwünscht.

Wenden wir nun auf die neue Grundlage für Melodie das bekannte Verfahren an, mischen wir die früheren Motive mit den oktavigen (wie die jetzigen heißen könnten), so öffnen sich wieder unerschöpfliche Reihen neuer Gebilde. Ohne weitere Erörterung und ohne genau anschließende Entwicklung stehen hier einige als Fingerzeige:

84.

Verständnis und Aneignung dieser Bildungsformen bedürfen keiner weiteren Erläuterung. Auch versteht sich aus obigem, wie man aus dreifachen und vielfachen Oktaven neue Figuren entwickeln kann. Allein dergleichen Sätze würden so gespreizten Charakter annehmen, dass sie nur in besonderen Fällen angemessen erscheinen möchten, und keiner eigenen Durchübung bedürfen.

Endlich könnte man versuchen, zwei dem Wesentlichen nach in Oktaven miteinander gehende Stimmen durch Figurierung abweichend zu nüancieren, und sie dadurch zu gewissermaßen verschiedenen Stimmen zu machen, wie z. B. in folgendem Satze geschieht:

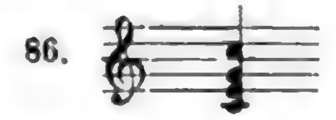
85.

Dergleichen anscheinende Zwei- und Mehrstimmigkeit wird sich später, besonders in Orchestersätzen und bei der Begleitung von Gesangstücken, wirksam und richtig erweisen, kann aber hier nicht zum Ziel führen. Denn nur zu klar bezeichnet sich die nachgebildete Stimme als bloße Umschreibung der Grundmelodie, kann sogar mit derselben in Widerstreit geraten (z. B. im dritten Takte mit *gis* gegen *a*) und ist an dieser Stelle unseres Bildungsganges ein Zwitterwesen, bald Oktavengang, bald abweichend, dem wir in unserer Gestaltenreihe einstweilen keinen Zutritt gestatten.

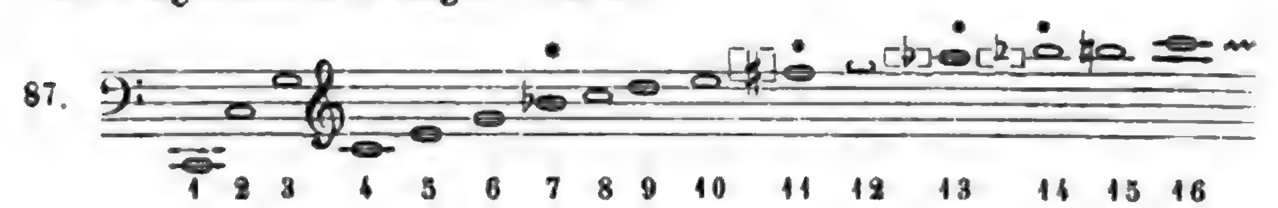
§ 14. **Die Naturharmonie.** Wie viel oder wenig wir auch aus Oktavgängen entwickeln, der eigentliche Zweck, wahrhafte Zweistimmigkeit, in der jede Stimme besondere Grundmelodie hat, ist durch sie nicht zu erlangen. Hierzu bedarf es einer anderen Grundlage, die da zeigt, welche Töne verschiedener Stimmen überhaupt nach der Natur des Tonwesens zueinander gehören.

Versuchen wir zuerst nach dem bloßen unmittelbaren Urteil unseres Gehörs einen Ton zu finden, der zu einem

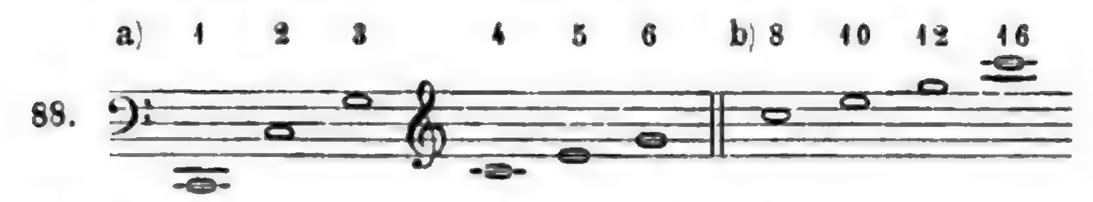
anderen, etwa zur Tonika, passt. Der nächste, die Sekunde (*c—d*), ist es nicht, wohl aber der folgende, die Terz (*c—e*). Zu diesen beiden Tönen passt wieder nicht der vierte, sondern der nächstfolgende, die Quinte, —und dann kein anderer, als (wie wir schon oben gefunden) die Oktave.



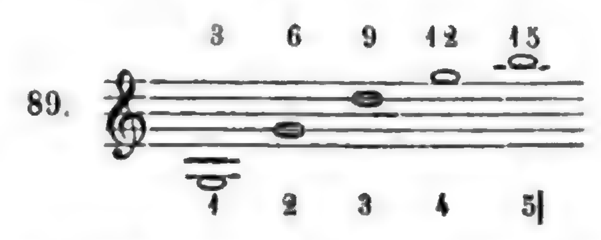
Was wir hier bloß oberflächlich ertappt haben, wird von der Akustik bestätigt und vervollständigt. Sie weist uns folgende Töne als Bestandteile des für gewöhnlich als einfacher Ton aufgefassten Klanges *C* nach:



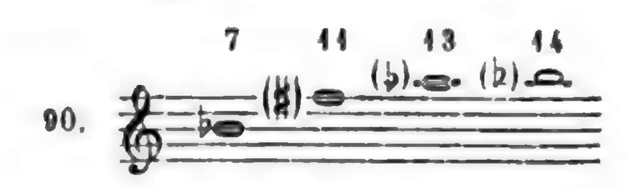
Diese sogenannten Obertöne oder Teiltöne sind tatsächlich in den Klängen unserer Musikinstrumente sowie der Singstimmen enthalten, und es ist bei einiger Aufmerksamkeit und Übung leicht, wenigstens die dem Grundton nächstliegenden zu unterscheiden. Die ersten sechs sind nichts anderes, als Töne des nach dem Grundton benannten Durakkordes (88[a]):



Bei näherer Betrachtung der übrigen stellt sich heraus, dass dieselben teilweise nur weitere Oktavenwiederholungen dieser wichtigsten und stärksten Teiltöne sind (88[b]), teilweise sich als Aufbau einer ähnlichen Progression auf diesen Tönen erklären, nämlich der 3., 6., 9., 12. und 15.:



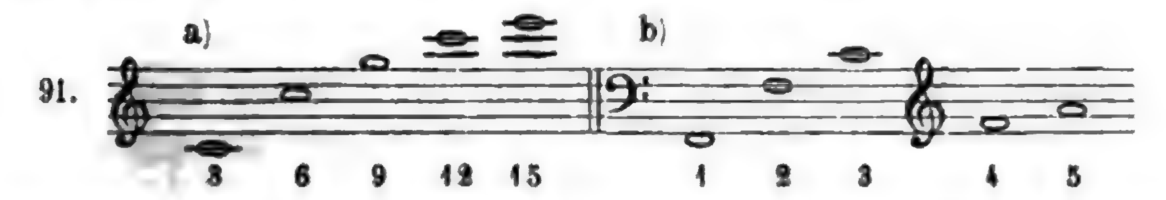
entsprechen genau den ersten fünf Teiltönen des Klanges *g*, während die dann noch übrig bleibenden Töne



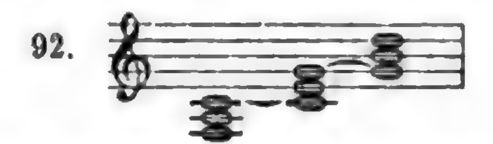
Digitized by Google

in unser Musiksystem überhaupt nicht zu passen scheinen, d. h. anders gedeutet und zufolge dessen verstimmt befunden werden (b' zu tief, f'' zu hoch, a'' zu tief, b'' zu tief). Es der Musikwissenschaft überlassend, die komplizierten Probleme zu lösen*), dürfen wir uns damit begnügen, die nächstliegenden und stärksten Teiltöne als Urbild der Durharmonie erkannt und auch darauf hingewiesen zu haben, dass über den Teiltönen sich ähnliche, eine Durharmonie ergebende Reihen aufbauen. Der gDurakkord erscheint hiernach als auf oder aus dem cDurakkord erwachsen; wir verstehen daher bereits einigermaßen, wie der gDurakkord dazu kommt, in der Tonleiter seine Elemente mit denen des cDurakkordes in innigen Konnex zu bringen (§ 3).

Von der Unterdominante weiß die Naturharmonie nichts; wir begreifen ihr Verhältnis zur Tonika am schnellsten, indem wir uns die Tonika selbst an der Stelle aufgebaut denken, an welcher wir die Oberdominante finden, über dem dritten Oberton eines tieferen Grundtones (91ᵃ):



sie würde dann aus einem F-Klange herausgewachsen erscheinen (91ᵇ). Halten wir also fest, dass der cDurakkord als Träger des gDurakkordes, seinerseits aber als im fDurakkord wurzelnd zu denken ist, so erscheint er als Mitte eines Systems dreier Harmonien einer unter und einer über ihm liegenden



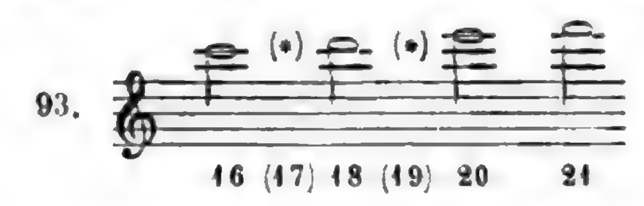
beide verbindend und gegeneinander verständlich machend; doch müssen wir uns hüten, den fDurakkord als den wichtigsten der drei anzusehen, wenn nicht sofort die fDurharmonie als die eigentlich herrschende (d. h. die Bedeutung der anderen bestimmende) erscheinen soll, womit wir aus der Tonart cDur in die Tonart fDur gerieten. Denn Tonart ist die Auffassung einer Harmonie- oder Tonfolge im Sinne eines Hauptklanges. Die Bedeutung der Unterdominante liegt also gerade darin, dass sie zwar als der Grund erscheint, aus dem die Tonika erwachsen, aber nur von der Tonika aus rückblickend als solcher betrachtet wird. Damit haben wir die Erklärung der sämtlichen Elemente der Durton-

* Vergl. die einschlägigen Arbeiten des Herausgebers dieser Auflage.

Digitized by Google

leiter gefunden (§ 3). Ehe wir aber den ersten Versuchen der zweistimmigen Komposition näher treten, müssen wir noch darauf hinweisen, dass der Grundton der Unterdominante (hier also f) in der Tonhöhe ungefähr übereinstimmt mit dem 7. Oberton der Oberdominante, d. h. demjenigen Tone der Reihe der Naturtöne, welche wir oben für die Tonika ablehnen zu müssen erklärten; während das b (welches wir seiner zu niedrigen Tonhöhe wegen mit * bezeichneten), sich mit der Tonika nicht verträgt, geht dagegen das f sehr gern eine Verbindung mit der Oberdominante ein, d. h. wenn nach oder mit einem der Töne der Oberdominantharmonie (g. h. d.) ein f auftritt, so verstehen wir dasselbe trotz der nicht genauen Übereinstimmung der Tonhöhe als zu dieser Harmonie gehörig, als einen Teilton der g Durharmonie, als 7. Oberton von g, der in der Reihe über *C* der 21. sein würde.

93.



Es versteht sich, dass die Vorbilduug dieser Beziehungen in der Natur nicht in der Weise maßgebend für die erste Äußerung des Musiksinnes in der melodischen Erfindung wie der Verbindung zweier Tonreihen zu Zusammenklängen ist, dass die solchergestalt gegeneinander verständlichen Töne nur in den Lagen gebraucht werden könnten, in denen wir sie zuerst antrafen. Bereits in § 1 wurde darauf hingewiesen, dass die Singstimme das älteste Musikinstrument ist, und dass auch die anderen älteren Instrumente von sehr beschränktem Tonumfang waren; wenn wir hier zur Erklärung des harmonischen Sinnes der Töne der c Durtonleiter vom Unterdominantgrundton bis hinauf zur Oberdominantseptime einen Umfang von 6 Oktaven durchlaufen mussten (von „F bis f'''):

94.

so konnte das nur geschehen zum Nachweise der natürlichen Verhältnisse, welche die Verwandtschaftsbeziehung der Töne erklären. Die Praxis rückt alle diese Töne in nächste Nähe zusammen, indem sie Töne, die eine oder mehrere Oktaven voneinander abstehen, als gleichbedeutende behandelt. Zu bemerken ist noch, dass die schlichte Naturmusik, die ersten Bildungen, auf welche

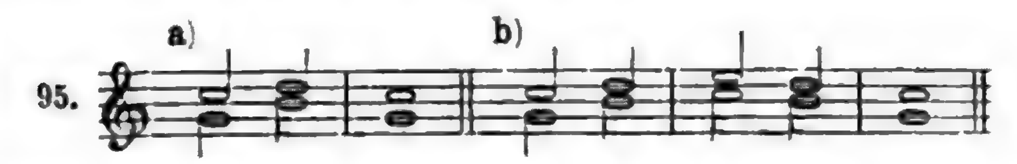
Digitized by Google

z. B. Naturvölker verfallen, sich der Unterdominante sehr selten bedienen, was nach der vorstehenden Erklärung ihres Wesens sehr wohl begreiflich ist. Wir werden zunächst darauf Rücksicht nehmen und ebenfalls die Benutzung der Unterdominante tunlichst vermeiden.

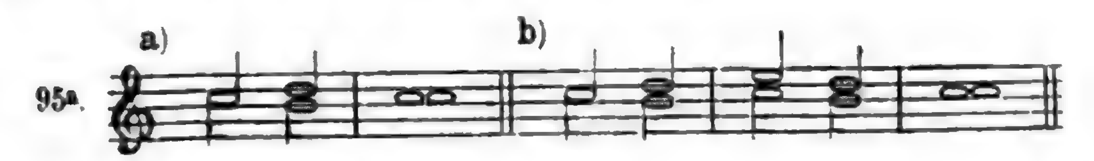
Fragen wir nun: Wie lassen sich je zwei Töne miteinander in der Weise verbinden, dass nicht nur jede der beiden entstehenden Tonreihen, sondern auch ihre Verbindung, die Doppelreihe, eine vernünftige und darum befriedigende Entwicklung aufweist, so kann die einfachste Antwort nur die sein, dass wir darauf sehen müssen, Töne zusammenzubringen, die im Sinne derselben Harmonie verstanden werden können.

Von unseren zwei Stimmen soll die eine Hauptstimme sein, die andere sich ihr bloß als Begleitung anschließen. Da wir schon wissen, dass sich in den höheren Tonreihen höhere Spannung und Erregung ausspricht, so soll die höher liegende Stimme, die wir Oberstimme nennen, Hauptstimme (kurzweg Melodie genannt), die tiefere, die wir Unterstimme nennen, Nebenstimme oder begleitende Stimme (Begleitung) sein.

Wie finden wir nun zu den Melodien der Hauptstimme die Begleitung? — Wir geben jedem Tone derselben den nächstliegenden tieferen derselben Harmonie, z. B.

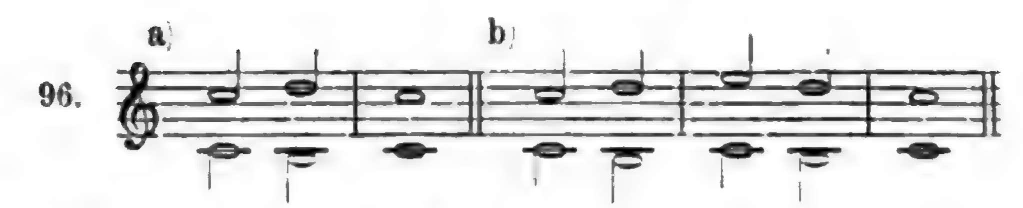


Wenn diese Zweistimmigkeit unbefriedigend erscheint, so liegt das an der beginnenden und schließenden Quarte $\frac{c}{g}$. Die nähere Begründung, weshalb dieselbe für den Anfang nicht gut und für den Schluss unmöglich ist, wird erst die Harmonielehre, speziell die Dissonanzlehre, bringen können. Wir müssen uns einstweilen damit begnügen, sie abzulehnen. Setzen wir statt *g* in allen Fällen *c*, so ist die Wirkung gut:

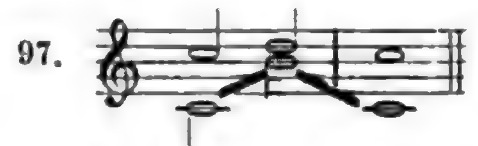


und es ist ein solches Ausgehen vom Einklang und Zurückmünden in denselben sogar für die Zweistimmigkeit etwas ganz gewöhnliches und normales, besonders, wenn der beginnende und schließende Ton der Grundton der Tonart ist. Wollen wir aber für die Begleitstimme einen anderen Ton und verschmähen die Oktave, welche nichts wesentlich anderes bieten würde:

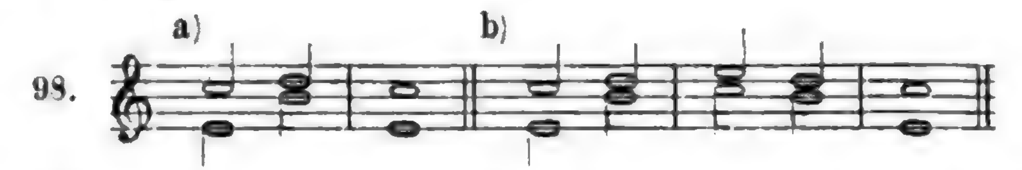
Digitized by Google



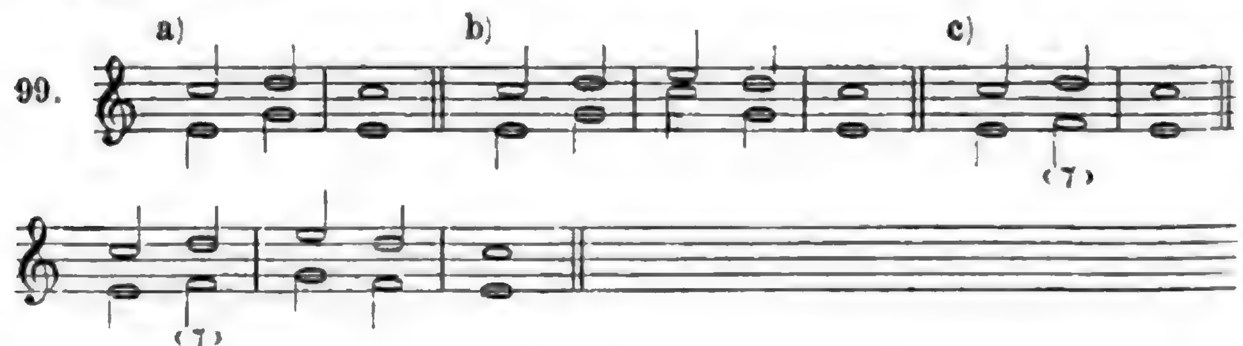
da ein Hinaufspringen in die Lage von Fig. 95 höchst unmelodisch wäre:



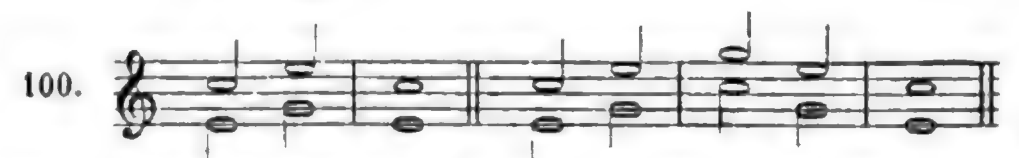
so bleibt nichts anderes übrig, als unter den Grundton die Terz der Tonika zu setzen:



Aber auch hier ist der Sprung von *e* hinauf nach *h* noch gezwungen; das natürlichste ist deshalb statt *h* *g* zu wählen (99 a—b) oder aber die Septime der Dominante mit heranzuziehen (§. 14) und die Begleitstimme auch durchaus in Sekundbewegung zu halten (99 c—d):



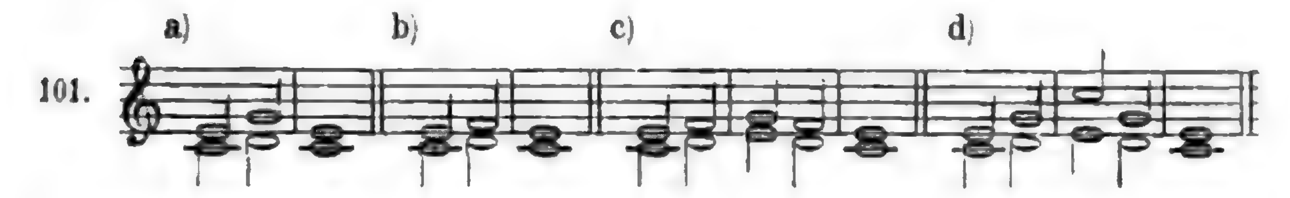
Mit den Führungen von 99 a—b ist ein neuer Weg betreten, sofern wir dabei von dem bisher festgehaltenen Prinzip der Sekundbewegung abgewichen sind. Nachdem wir dem Harmonieprinzip näher getreten sind, kann das als nichts unnatürliches mehr erscheinen; es ist vielmehr sehr wohl begreiflich, dass wir auch in der Melodie Übergänge von einem Ton zu einem anderen derselben Harmonie mit Sekundschritten mischen können, welche letztere, wie wir aus § 4 wissen, ja auch nicht immer Harmoniewechsel bedeuten, sofern die auf einem überleitenden Taktgliede auftretenden Töne im Sinne derselben Harmonie verstanden werden können. Bildungen wie:



können wir deshalb bereits in unseren Gesichtskreis ziehen.

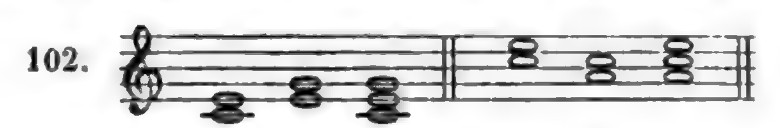
Digitized by Google

Nehmen wir nochmals die einfachste Bildung der Fig. 13 zum Ausgang und geben ihr eine höhere Stimme als zweite bei, so wird diese gewiss als Melodie erscheinen, aber es werden dann auch Formen völlig befriedigend schließen, die nicht mit dem Grundton *c* anfangen, weil dieser nun in der Unterstimme beginnt und schließt:



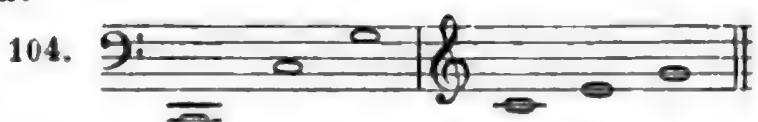
Zu 101 a und d ist zu bemerken, dass die Quarte $\frac{g}{d}$ wie hier in der Mitte, als überleitende Harmonie durchaus unbedenklich ist.

§ 15. **Begründung der Mollharmonie.** Der Mollakkord ist in der Natur der klingenden Körper und der Zusammensetzung der Klänge nicht gleichermaßen vorgebildet wie der Durakkord. Das Urteil gesunden Musiksinnes spricht aber dem Mollakkorde gleiche Berechtigung mit dem Durakkorde zu. In der Tat ist aber der Mollakkord aus ganz denselben Intervallen zusammengesetzt wie der Durakkord, nur weisen dieselben umgekehrte Ordnung auf:



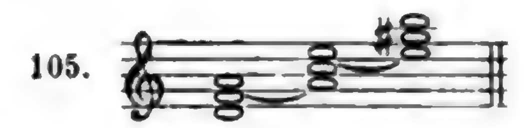
d. h. beim Mollakkord ist die große Terz über der kleinen, beim Durakkord die kleine über der großen gelegen. Eine durch Umkehrung der Naturharmonie entwickelte Tonreihe

entsprechend:



ergibt genau ebenso in ihren ersten sechs Tönen den Mollakkord, wie jene den Durakkord. Indem wir die nähere Untersuchung und Begründung dieser Ableitungen der Musikwissenschaft überlassen, wollen wir nur betonen, dass die Korrespondenz beider Reihen in jeder Weise eine vollständige ist. Die heute übliche Molltonart lässt sich aber ohne Vermeidung von Umständlichkeiten nicht aus ihr ableiten, weshalb wir nicht näher auf sie eingehen. Die Molltonart, wie sie heute im allgemeinen Gebrauch ist, schließt die Tonika nicht mit zwei Mollakkorden zu einem System zusammen, sondern benutzt neben der Molloberdomi-

nante, ja mit Vorliebe statt derselben eine Duroberdominante:



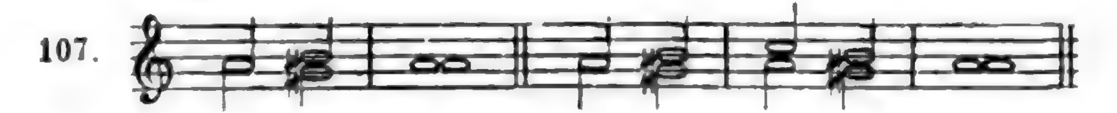
105.

Ein völliges Ausschließen der Molloberdominante ist aber doch nicht möglich, wie schon daraus hervorgeht, dass die abwärtssteigende sogenannte »melodische« Molltonleiter die Terz der Molloberdominante benötigt (*a* . *g* . *f*).

Den Durbeispielen der Figur 99 analog gebildete Mollbeispiele würden sein:

106.

Denen der Fig. 95 entsprächen:



107.

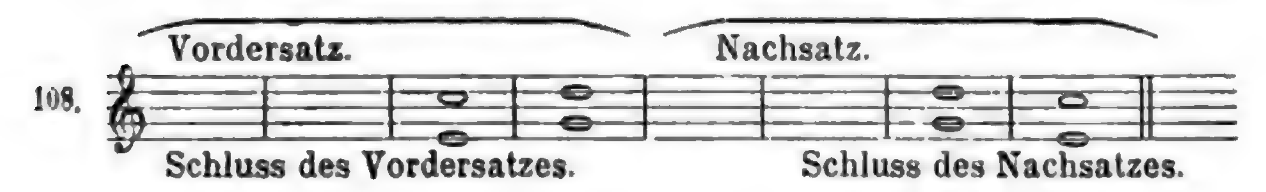
Wegen der hier sich offenbarenden schwierigen Probleme enthalten wir uns vorläufig noch der Bearbeitung von Beispielen in der Molltonart, bis unsere Einsicht etwas gereifter ist.

§ 16. **Größere zweistimmige Sätze und Perioden.** Nach den Vorübungen im einstimmigen Satze dürfen wir jetzt rascher auf unser Ziel losgehen. Wir wollen Tonstücke abgeschlossener übersichtlich gegliederter Form bilden (§ 9, 10), also Perioden.

Von der Periode wissen wir, dass sie aus Vorder- und Nachsatz besteht, deren Größe sich zunächst und sehr bequem auf zweimal vier Takte festgestellt hat. Der Schluss einstimmiger Perioden fiel auf die Tonika. Auch jetzt wird mit der Tonika geschlossen werden, aber nicht mit dem einzelnen Ton, sondern mit der Harmonie der Tonika. Diese tonische Harmonie stellen wir für den Schluss so, wie sie zuletzt in Fig. 99 erscheint ($\bar{e}$—$\bar{\bar{c}}$), so dass die Tonika als wichtigster Ton von der Hauptstimme, also auf das Eindringlichste, geben wird. Was soll ihr vorausgehen? — Nicht abermals eine Tonverbindung aus der Harmonie der Tonika, sondern die Harmonie der Oberdominante, die einen starken Gegensatz gegen sie bildet und sie also hervorhebt. Diese führen wir wie zu Ende von No. 99 a mit *g*—*d* auf, so dass ihre Töne auf das fließendste in die tonische Schlussharmonie eingehen. Mithin bildet sich der Periodenschluss so, wie No. 99 a—b in den letzten beiden Harmonien zeigt.

Wie schließen wir unseren Vordersatz? — In der einstimmigen Komposition hatten wir sowohl für Vorder- als Nachsatz keinen anderen Schluss, als die Tonika; nur die Richtung der Tonfolge unterschied beide. Jetzt sind wir im Besitze von zwei Harmonien, die einen Gegensatz zueinander bilden. Wir schicken, um des Gegensatzes willen, die erste voraus.

Hiernach bilden sich unsere Perioden mit folgenden Schlüssen:



den letzteren, der das ganze Tonstück abschließt, nennen wir ganzen Schluss oder kurzweg

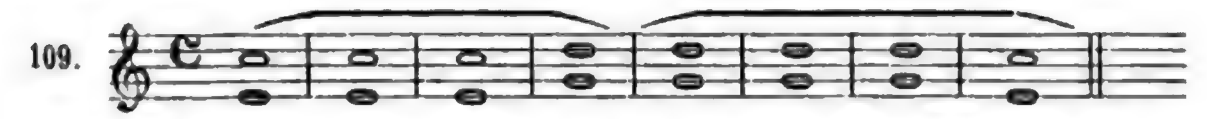
Ganzschluss,

den ersteren, der nur die erste Hälfte (den Vordersatz) abschließt, nennen wir

Halbschluss;

jedenfalls werden durch diese Schlüsse Vorder- und Nachsatz charakteristischer unterschieden, als in der einstimmigen Komposition.

Füllen wir nun das gegebene Schema vorerst auf das Einfachste aus, —



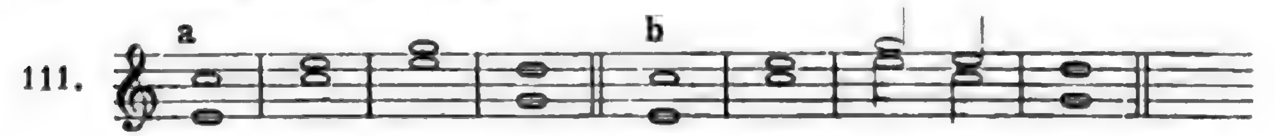
so haben wir unsere erste zweistimmige Komposition vollendet, die den nächsten Bedürfnissen genugtut, — freilich aber nicht mehr. Wir haben aber schon an einfacherem Stoffe gelernt, aus dem Geringfügigsten immer mehr und mehr zu entfalten, indem wir uns fragen, was jenes gibt und was es entbehren lässt. Untersuchen wir also No. 109 nach allen Seiten.

Zunächst das neue Element, die Harmonie; der Vordersatz steht in der Tonika und geht in die Oberdominante, der Nachsatz steht in der Oberdominante und fällt in die Tonika. Dies ist sehr dürftig; da wir aber noch neu in der Harmonie sind, so mag es einstweilen genügen.

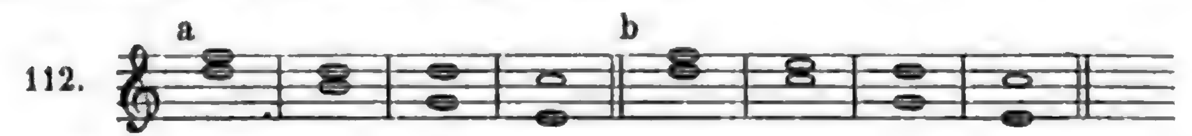
Dann die Rhythmik. Sie ist sehr arm, wir könnten sie nach früher Erlerntem leicht beleben und bereichern, z. B. den Vordersatz so —

umgestalten; aber dabei tritt erst das Hauptgebrechen von No. 109 noch greller hervor.

Es liegt in der Tonfolge, die nicht einmal die normale Richtung des Vorder- und Nachsatzes (§. 5) entschieden genug ausspricht. Da wir uns mit der Harmonie einstweilen einverstanden erklärt haben, so wollen wir innerhalb ihrer mit dem Vordersatz steigen, wie hier —



bei *a*. Allein der Fall von *e—g* nach *g—d* ist zu heftig und nötigt uns zu einer vermittelnden Einschiebung, bei *b*. In gleicher Weise müsste nun der Nachsatz fallen; allein das fortgesetzte Einhergehen in harmonischen Stimmenschritten (bei 112[a]) ist recht breitspurig und macht die Auffindung eines wechselvolleren Ausweges erwünscht, für den sich als das nächstliegende die nochmalige Einstellung der Tonika ergibt (112[b]):



Diesem Nachsatze fehlt nur die rhythmische Steigerung, die der Vordersatz in No. 111[b] gewonnen; wir stellen das Ganze hier bei a zusammen, —

indem wir auch den Nachsatz zum Schlusse rhythmisch steigern.

Man bemerke, dass hier die rhythmische Steigerung und das Abweichen von der anfänglichen Weise mit Notwendigkeit hervortritt; selbst die höhere Steigerung im Nachsatze war notwendig, wenn wir uns nicht mit einer Tonwiederholung (*b*), oder der noch ungenügenderen Weise von No. 112 befriedigt erklären wollten.

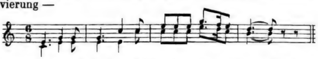
Der Fortschritt von No. 110 und No. 113 ist unleugbar: reichere Tonfolge, entschiedene Richtung derselben, mannigfaltigerer Rhythmus sind erst mit dem letzteren gewonnen worden; noch aber ist die Bildung so einfach, dass hinsichts der Melodie nur eben die Tonrichtung, nicht ein schärfer gezeichnetes Motiv hervortritt; wenigstens ist den Motiven in Takt 3 und 7 keine weitere Folge gegeben. In harmonischer Hinsicht sind wir in den genannten Beispielen bald in einem Akkord längere Zeit ausschließlich geblieben, bald haben wir beide Akkorde miteinander wech-

seln lassen. Von hier aus kann der weitere Fortschritt im Erfinden keine Schwierigkeit haben, wenn wir nur auf dem schon bekannten Wege systematisch vorwärts gehen. Jeder Punkt in dem oben Gefundenen führt, wenn wir ihn verfolgen, zu neuen Gestaltungen.

Fassen wir das Steigen des Vordersatzes innerhalb der tonischen Harmonie in No. 113 auf, so kann die Richtung noch ausgedehnter beibehalten, —

114.

dabei die Tonfolge zu mannigfaltigerer Rhythmik und festerer Motivierung —

115. 

erhoben, oder durch Auf- und Absteigen (schweifende Tonfolge § 1) innerhalb der Hauptrichtung

115a.

erweitert werden. Fassen wir aus No. 112, *b* den Wechsel der Harmonie auf, so kann uns dies als Motiv dienen und zwar schon im Vordersatze; No. 113 kann sich so —

116.

gestalten, dass ein bestimmtes Motiv (*a*) fünf- — oder, mit Hinzurechnung der Verkleinerungen im 7.—8. Takte — siebenmal erscheint. Zuletzt erinnere das folgende Tonstück

117.

Digitized by Google

daran, dass der Vordersatz hier, wie in der einstimmigen Komposition (No. 54) auch aus zwei Abschnitten (*a* und *b*) oder mehreren bestehen kann. Im Vordersatze schließt ein erster Abschnitt am füglichsten, wie im vorstehenden Beispiel, auf der Tonika, um dem nachfolgenden Halbschlusse nicht vorzugreifen; im Nachsatze kann jede Harmonie zum Schluss der Abschnitte dienen. Im nachstehenden Beispiel, das dem vorigen nachgebildet ist,

zerfällt der Vordersatz in vier Abschnitte (*a*, *b*, *c*, *d*) von je zwei Takten, von denen die ersten nur durch Rhythmus und Tonfolge sich absondern, da sie durchaus in der tonischen Harmonie bleiben; der Nachsatz hat drei Abschnitte (*e*, *f* und *g*) von zwei, zwei und vier Takten, deren Schlüsse abwechselnd auf die Tonika, Oberdominante, Tonika fallen.

Indem hiermit eine neue Übungsreihe* beginnt, heben wir noch folgendes zur Betrachtung hervor:

---

* Dritte Aufgabe: Der Schüler bilde in derselben Weise, wie sich die bisherigen Liedsätze aus und nach No. 109 entwickelt haben, in stetigem Fortschritt eine Reihe neuer. Alle mögen in C dur gesetzt und gespielt, dann aber (wie die früheren Übungen) allmählich in den anderen Tonarten gespielt werden.

Digitized by Google

In der einstimmigen Komposition konnte nur von Tonfolge und Rhythmus des Motivs die Rede sein, jetzt auch von seinem harmonischen Inhalt; unsere Motive können jetzt entweder nur in der Tonika, oder nur in der Oberdominante stehen, oder beide in mannigfacher Weise vereinen. Bei dieser Vielseitigkeit ist es aber selten der Fall, dass ein Motiv sich durchaus genau wiederhole; das Hauptmotiv von No. 116 [Notenbeispiel] z. B. behält fünfmal bis auf einige durch das folgende bedingte Veränderungen der Dauer der Schlussnote und einem aus § 9 verständlichen Zuwachs der Auftaktigkeit seine rhythmische Form; die beiden ersten Male steigt seine Melodie, die drei letzten geht sie herab; in harmonischer Beziehung zeigt es sich bald aus Tönen der Tonika, bald aus solchen der Oberdominante gebildet. Dennoch bleibt es kenntlich.

Wir haben von No. 109 an eine Reihe von Tonstücken gebildet, deren jedes einen einigen und bestimmt abgeschlossenen Inhalt zeigt. Dieser Inhalt, gleichviel ob wir ihn bedeutend und tief finden oder nicht, kann der Gedanke (der geistige Gehalt) des Tonstücks genannt werden. Da wir stets motiventreu setzen, so enthält jeder unserer Sätze nur einen, wenn auch in fortwährender Ausgestaltung und Entwicklung (man untersuche No. 118) begriffenen Gedanken; es sind nicht zwei verschiedene, — wie etwa die in No. 54 und No. 58 — in einem dieser Sätze enthalten. Ein Tonstück nun, das nur einen Gedanken (einen einigen Inhalt) in sich fasst, nennen wir, gleichviel, ob es für Gesang bestimmt ist oder nicht —

Lied oder Liedsatz,

zum Unterschiede von Tonstücken, die mehr als einen Gedanken in sich fassen.

§ 17. **Zweiteilige Liedform.** Erwägt man, wie deutlich sich jetzt Vorder- und Nachsatz durch Richtung und eigentümlichen Schluss abrunden und unterscheiden, wie weit sich auch unsere Sätze (man betrachte No. 118 mit seinen zweimal acht Takten) jetzt ausführen lassen: so liegt es nahe, Vorder- und Nachsatz als zwei einigermaßen selbständig gewordene, obwohl nur in ihrem Verein zu einem größeren Ganzen vollkommen befriedigende Sätze, mithin als

ersten und zweiten Teil

eines liedförmigen Tonstückes aufzufassen, die sich für jetzt nur darin über das Wesen des einstimmigen Vorder- und Nachsatzes erheben, dass sie ein Mittel mehr haben, sich zu unterscheiden, und voneinander loszulösen.

Digitized by Google

Hiermit ergibt sich

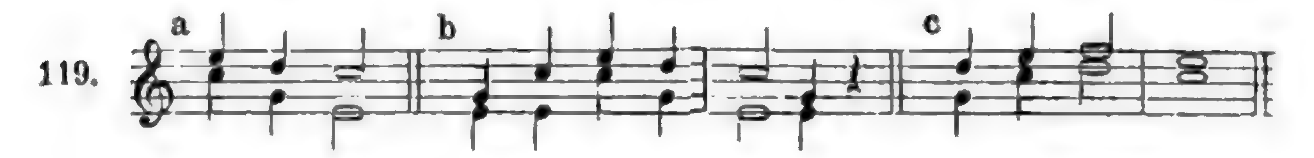
die einfachste zweiteilige Form

der Tonstücke, wie man sie in vielen Märschen, Tänzen, Liedern usw. vorfindet.

Wir haben schon früher (No. 54) Sätze von größerer Taktzahl gefunden. Jetzt nehmen wir größere Ausdehnung für die zweiteilige Form in Anspruch.

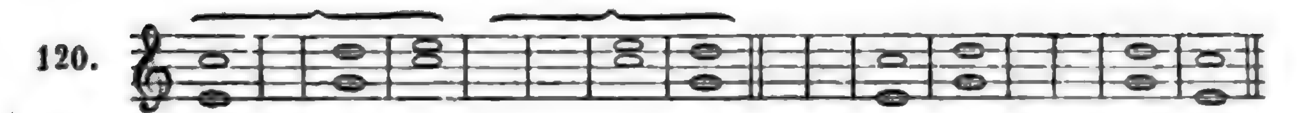
Jeder Teil will für sich ein Ganzes sein; nach früheren Erwägungen gebührt daher jedem die Länge einer Periode, — acht Takte. Dies ist das regelmäßige Maß; wir wissen aber schon, dass es größer und kleiner werden kann.

Wenn der erste Teil ein Ganzes für sich sein soll, so gebührt ihm die vollkommenste Gestalt, die der Periode mit Vorder- und Nachsatz. Allein er ist doch nur Teil eines größern Ganzen, kann sich also nicht vollkommen abschließen, sondern muss den zweiten Teil erwarten lassen. Er endet daher, wie zuvor der Vordersatz, mit einem Halbschlusse. Wollte man nun den Vordersatz des ersten Teils ebenfalls so endigen, so würde derselbe Schluss zweimal hintereinander erfolgen, dadurch aber notwendig der Teilschluss entkräftet und die Gestaltung des ganzen Teiles einförmig. Der Vordersatz kann also nur durch einen Schritt aus der Oberdominante in die Tonika abgegrenzt werden. Dies ist Ganzschluss. Damit er nun für den bloßen Vordersatz nicht zu wichtig werde, ist es am besten, ihn unvollkommen darzustellen, entweder durch eine weibliche Endung, d. h. durch Weiterführung der Melodie über den Taktumfang hinaus zu einem anderen Akkordtone (a und b), oder dadurch, dass nicht die Tonika in der Oberstimme liegt (c):

119.


Wenn der erste Teil sich zu einem vollkommen abgeschlossenen Satz abgerundet hat, so gebührt dasselbe nun auch dem zweiten Teile, nur dass dieser einen vollkommenen Ganzschluss aus der Dominantharmonie in die tonische Harmonie macht. Soll der zweite Teil ebenfalls einen bestimmt abschließenden Vordersatz erhalten, so geschieht dies mittels des Halbschlusses, dem dann der Ganzschluss am Ende mit ungeschwächter Kraft folgt. Doch kann man auch die bestimmte Abrundung des Vordersatzes entbehren, da der erste Teil schon festere Gliederung gehabt hat. Die Anlage eines zweiteiligen Tonstücks würde also diese sein:

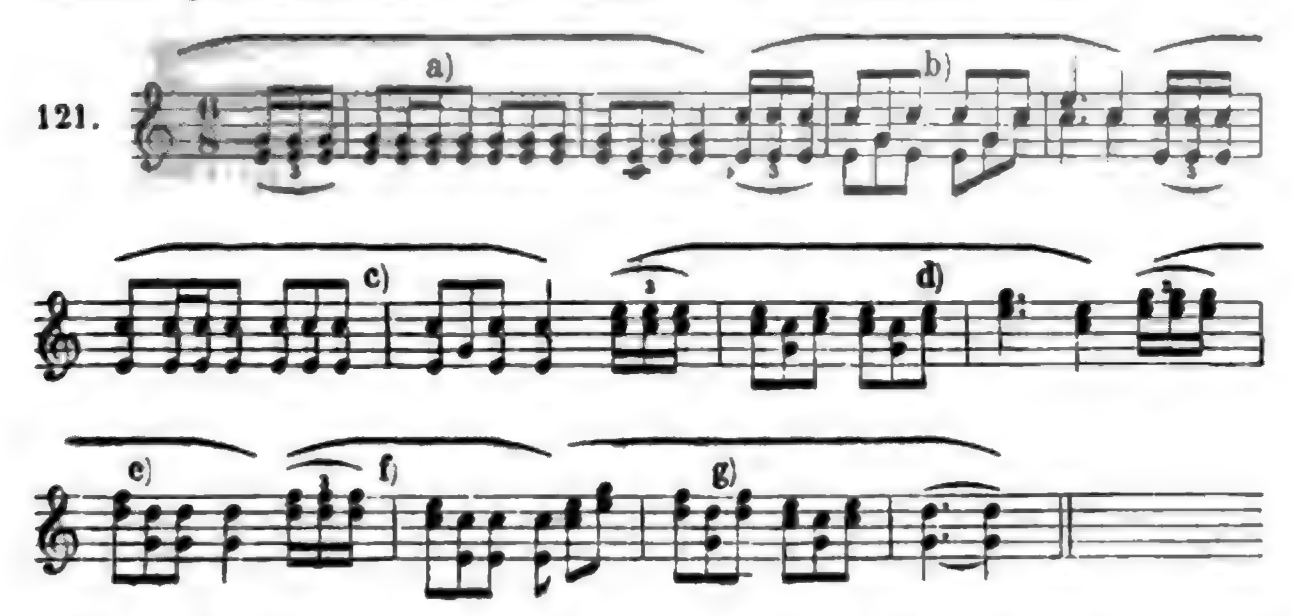
Digitized by Google



Die nähere Durcharbeitung kann der eigenen Übung überlassen bleiben. Allenfalls gibt No. 117 (oder noch besser 118) ein Beispiel, wenn man seinen Vordersatz als ersten Teil, den Nachsatz als zweiten Teil, den ersten und zweiten Abschnitt als Vorder- und Nachsatz des ersten Teils ansieht; der bisherige Nachsatz würde dann ein solcher zweiter Teil, der nicht in Abteilungen, Vorder- und Nachsatz zerfiele, sondern ununterbrochen fortliefe.

Warum aber kommt es dem zweiten Teil eher zu, als dem ersten, ohne Unterbrechung fortzulaufen? und warum ist eher der Vordersatz des ersten Teils der Ort für Abschnitte, als der Nachsatz? — Weil zu Anfang der Inhalt bestimmt und deutlich hingestellt, — gesetzt werden soll, im Fortgang gegen das Ende aber die Bewegung gesteigert und darum zusammenhängender, ununterbrochener fortgehend sein muss. Dasselbe haben wir schon bei No. 47 zu bemerken gehabt.

No. 117 würde als Beispiel eines zweiteiligen Tonstücks von zweimal vier (statt zweimal acht) Takten dienen. Doch kann auch, wie wir schon an No. 118 gesehen haben, über das ursprüngliche Maß von zweimal acht Takten hinausgegangen werden. Für dergleichen ausgedehntere Sätze bietet sich, bei der Armut unserer dermaligen Tonmittel, der Rhythmus als helfende Kraft dar; es kommt darauf an, durch beweglich oder mannigfaltig rhythmische Tonwiederholungen, Tonumschreibungen usw. unseren Tonbesitz gleichsam zu vervielfältigen. In weitester Ausdehnung sehen wir die Kunst der Ausführung in den für Trompeten oder Hörner gesetzten Märschen angewendet. Folgender Satz



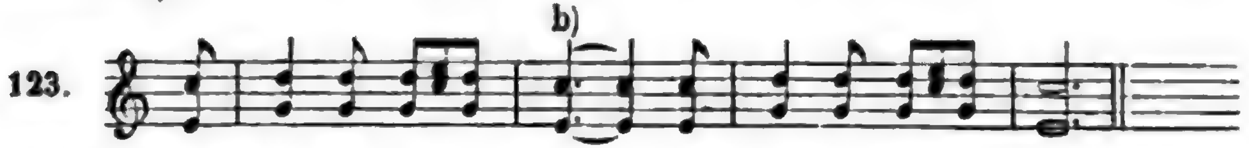
kann als Beispiel eines ersten Teils dienen, der eine Ausdehnung von dreimal vier Takten (vergl. § 10) angenommen und dazu

sich vorzugsweise der Tonwiederholung bedient hat. Nur Mannigfaltigkeit der Rhythmisierung macht solche Ausdehnung möglich und erträglich; — man bemerkt, dass die ersten acht Takte im wesentlichen nichts enthalten, als den Gang der Melodie von *g* hinauf zu *c*, *e* und *g*. Nur bestimmte und klare Gruppierung kann eine so zahlreiche Tonwiederholung übersichtlich machen. Wir sehen, dass der ganze Satz sich in Abschnitte von dreimal vier Takten teilt, *a* und *b*, dann *c* und *d*, dann *e*, *f* und *g*. Die ersten dieser Abschnitte zeigen Glieder von je zwei Takten, die ebenfalls deutlich, wenn auch weniger entschieden abgesetzt sind; das erste Glied des ersten Abschnittes, *a*, entspricht vollkommen dem des zweiten Abschnittes, *c*; so auch entsprechen einander die zweiten Glieder (*b* und *d*) beider Abschnitte. Der dritte Abschnitt enthält vorerst zwei Glieder von einem Takte, *e* und *f*, dann, ihrer vereinten Länge entsprechend, noch eines von zwei Takten, *g*. Da aber gegen das Ende die Bewegung vorherrschend wird, so hat das vorletzte Glied, *f*, gar keinen bestimmten Absatz, sondern verbindet sich ununterbrochen mit dem letzten; nur durch den Übertritt in die andere Harmonie und die Ähnlichkeit mit dem vorhergehenden Glied unterscheidet es sich vom Schlusssatze.

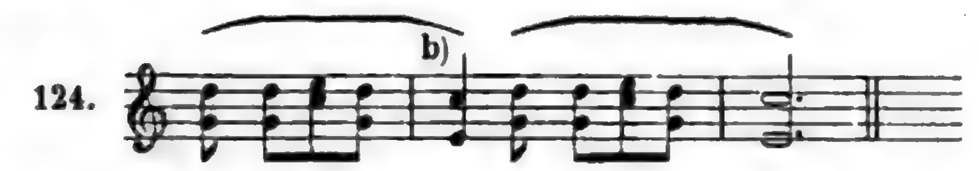
Beurteilen wir diesen Satz nochmals nach der oben erkannten Grundform eines periodisch eingerichteten ersten Teils, so müssen wir den Schluss von *d* als Ende des Vordersatzes, *e*, *f* und *g* aber als Nachsatz annehmen. Der Vordersatz hätte also doppelte Länge. Allein seine beiden Hälften und deren Unterabteilungen sind so klar geordnet und so ebenmäßig, dass eben deshalb in dieser ungleichen Länge des Vorder- und Nachsatzes kein Missverhältnis empfunden wird. In gleicher Weise kann nun auch der Nachsatz verlängert werden, indem man ihn entweder aus gleichmäßigen größeren Abschnitten zusammensetzt (dies bedarf keiner weiteren Anmerkung) oder — ihm einen Anhang gibt, nämlich den letzten Abschnitt wiederholt. Folgender kleine Satz (der übrigens die ursprüngliche melodische Richtung des Vordersatzes aufgegeben und den entgegengesetzten Charakter sanften Hinabsinkens sich erwählt hat)

kann als Beispiel dienen. Sein Vordersatz schließt bei *a* im

vierten Takte, das Ganze sollte ursprünglich im achten Takte mit den ersten Tönen bei *b* (als 𝅗𝅥 Note gesetzt) schließen; statt dessen gehn aber die Stimmen gleich weiter, ohne dem Schlusston volle Ruhe zu lassen, und es beginnt noch im achten Takte eine Wiederholung des ganzen Nachsatzes, die wieder bei *b* schließen würde. Ebensowohl hätte nur der letzte Abschnitt wiederholt werden können;

123.


oder noch kürzer (nur ein Taktmotiv wiederholt):

124.


auch würden kleine Umgestaltungen, sobald sie nur nicht die Sätze unkenntlich machen, bei der Wiederholung statthaft, z. B.

125.

endlich sogar die Aneinanderreihung beider oder mehrerer Wiederholungen möglich sein.

Zu gunsten solcher Anhänge ist es ratsam, den vorhergehenden Schluss unvollkommen zu bilden, — entweder durch weibliche Endung wie hier (vergl. No. 119a, b) oder durch Verkürzung der Tondauer; das letztere Mittel ist oben angewendet. Übrigens hat man sich bei der Einfachheit und Fasslichkeit des Ganzen erlauben dürfen, von der strengsten Ebenmäßigkeit nachzulassen. Nach dem auf den Niederschlag fallenden Anfang hätte auch der Nachsatz am regelmäßigsten mit dem Niederschlag anheben, folglich der Schlusston des Vordersatzes den ganzen vierten Takt ausfüllen sollen. Statt dessen begann der Nachsatz mit einem Auftakt von zwei Achteln, die Schlussnote des Vordersatzes um soviel verkürzend. Wir wissen bereits von § 9 her, dass ein solcher Zuwachs an Auftaktigkeit etwas ganz gewöhnliches ist.

§ 18. **Dreiteilige Liedform.** Erwägt man, dass wir bis jetzt nur zwei verschiedene Schlüsse besitzen, so erscheint die zweiteilige Liedform, wie sie aus Vorder- und Nachsatz hervorgegangen, als die den Verhältnissen gemäßere.

Gleichwohl ist schon in ihr selber die Form von drei Teilen wenigstens andeutungsweise gegeben. In den meisten Fällen und

am natürlichsten wird in der zweiteiligen Form mit der tonischen Harmonie begonnen und die erste Entfaltung des Motivs in ihr bewirkt. Dann schreitet man von dieser festen Grundlage hinweg, in die Harmonie der Dominante, durch die naturgemäß aus dem Gemüt in die Komposition überfließende Steigerung zu wechselreicherer und bewegterer Entwicklung bewogen, bis man sich zum Schlusse hin wieder mehr in die Ruhe der tonischen Harmonie versenkt. So tritt hier wieder in ausgedehnterer Form jener Gegensatz von Ruhe — Bewegung — Ruhe hervor, der uns zum Ausgang allen Bildens wurde (§ 2 ff).

Hiermit ist aber die Form der Dreiteiligkeit begründet. Sie kann zweierlei Gestalten annehmen.

Erstens kann der erste Teil normal auf der Dominantharmonie schließen. Nehmen wir No. 121 als ersten Teil, so kann uns nicht entgehn, dass seine Motive bereits fleißig benutzt worden, wir also wohl tun, für den zweiten Teil neue Wendungen der alten Motive, wo nicht gar neue Motive zu suchen. Er könnte so —

126.

gebildet werden, mit dem Schlusse bei *a*, oder — um ihm gleiche Ausdehnung mit dem ersten Teile zu geben, mit dem Schlusse bei *b*, der nichts als ein wiederholter Anhang (*c*) ist. Allein dieser zweite Teil kann mit seinem Halbschlusse nicht das Ganze schließen und hat den Hauptsatz desselben, — dafür müssen wir den Inhalt des ersten Teils erachten, von dem wir ja ausgegangen sind, — mehr oder weniger verdrängt. Folglich müssen wir zu diesem zurückkehren; wir müssen den ersten Teil als nunmehrigen dritten wiederholen, ihn aber in den letzten Takten zu einem Ganzschlusse wenden, — vielleicht auch denselben mit einem Anhange bekräftigen.

Zweitens tritt sehr oft nach einem vollkommenen Abschlusse das innere Bedürfnis heraus, noch weiter zu gehn. Bei dem Liedsatze No. 122 haben wir diesem Bedürfnis einigermaßen durch Anhänge genügt. Wäre der Inhalt bedeutender und gehaltvoller, so könnte statt der Anhänge oder nach ihnen ein zweiter Teil gebildet werden, der auf der Dominante hätte schließen und die Wiederholung des ersten Teils als dritten nach sich ziehen müssen.

Man bemerkt leicht, dass beide Formen der Dreiteiligkeit an einem Fehler leiden; die erste bringt zweimal (für Teil 1 und 2) hintereinander den Halbschluss, die zweite schließt Teil 1 so vollkommen ab, dass formell kein Bedürfnis weiteren Fortganges besteht, mithin derselbe leicht als überflüssig und lästig empfunden werden kann. Allein für jetzt fehlt uns das Mittel, diesen Mängeln der Form abzuhelfen; es bleibt zu wünschen, dass der Inhalt anziehend genug sei, sie vergessen zu machen. —

Kehren wir noch einmal auf jenen ersten Gegensatz zurück, so sehn wir ihn am entschiedensten in der einstimmigen Komposition und dann im dreiteiligen Liede hervortreten:

Ruhe —	Bewegung —	Ruhe,
Tonika —	Tonleiter —	Tonika,
Erster Teil —	Zweiter Teil —	Dritter Teil
(an die tonische Harmonie gebunden)	(auf die Dominantharmonie verwiesen)	(gleich dem ersten).

So stellt er sich dem Wesentlichen nach dar. In der zweiteiligen Liedform wird in der Regel der Gegensatz sich so stellen:

Ruhe —	Bewegung —	Ruhe —
Vordersatz des ersten Teils,	Nachsatz des ersten und Vordersatz des zweiten Teils,	Nachsatz des zweiten Teils,

jedoch (wie sich leicht begreift) nicht so deutlich und entschieden heraustreten.

Nach dieser Betrachtung ergibt sich leicht auch

das äußere Maß, —

die Ausdehnung der zwei oder drei Teile. Es kann als ursprüngliche Norm gelten, dass die zwei oder drei Teile gleiches Maß erhalten, z. B. jeder Teil die Ausdehnung von acht Takten. Allein, dass dieses ursprünglich naheliegende Maß nicht Gesetz ist, zeigt schon die Zufügung von Anhängen, durch die aus 8 Takten

10 oder mehr werden, dann die zweiteilige Form, deren Anlage mehr auf ein Verhältnis von

4, — zweimal 4, — und wieder 4 Takten

hinweist. Hier erscheint die Mitte ausgedehnter als Anfang oder Ende; öfters wird umgekehrt der zweite Teil sich kleiner als der erste und dritte, gleichsam als bloßer Zwischensatz (als Episode) gestalten, der vornehmlich die Wiederkehr des Hauptsatzes ohne Ermüdung herbeiführen soll.

Überall hängt es also vom Inhalt ab, ob wir ihn genügend in einem Satze, in einer Periode darlegen können, ob wir zwei oder drei Teile, mit oder ohne Anhänge, von gleicher oder ungleicher Ausdehnung dazu bedürfen. Es ist daher von Wichtigkeit, sich alle hier einschlagenden Verhältnisse recht klar und zu eigen zu machen; denn sie bewahren nicht bloß vor Verwirrung und Missständen aller Art, sondern leiten und erleichtern auch die Erfindung, da sie das Ziel vorhalten, auf das man loszugehn, den Weg gleichsam abstecken, den man dahin zu nehmen hat. Sobald wir also das erste Motiv ergriffen und jene Verhältnisse im Auge haben, kann sicherer Fortgang eigentlich nie fehlen; eher werden wir zu viel Wege vor uns erblicken und der Entschlossenheit bedürfen, durch rasche Wahl uns aus lähmenden Zweifeln zu reißen. Nicht der Mangel an Erfindung oder fortleitender Bahn ist es, der sich den Fortschritten des Schülers meist in den Weg stellt, sondern Zweifelmütigkeit, die nicht zu entscheiden wagt, welchen von zwei oder mehr offenen Wegen man gehen soll. Gegen diese Charakterschwäche, die oft den begabten Geistern am eigensten und gefährlichsten ist, muss der Schüler sich die Maxime aneignen: von mehreren gleich guten Wegen den ersten besten einzuschlagen und den einmal betretenen ohne Wanken zu Ende zu verfolgen. Steht es ihm doch frei, nachher auch die anderen durchzugehen! In einer höheren Sphäre treten höhere Entscheidungen ein; da weist uns im günstigen Augenblicke die innere Stimme das Eine Rechte. Aber auch da noch kann angewöhnte Zweifelmütigkeit irre machen, — wie jeder Künstler mehr oder weniger an sich erlebt haben wird.

Dass der Künstler nicht alle diese Überlegungen vorsätzlich und umständlich durchzugehen braucht, am wenigsten bei so unbedeutenden Aufgaben, versteht sich von selbst. Aber er bedarf ihrer bloß deswegen nicht, weil ihr Inhalt ihm schon längst bekannt und zur anderen Natur geworden ist. Eben damit dies auch ihm vollkommen geschehe, muss der Schüler sich alle diese Vorstellungen unermüdlich vorhalten und zu voller Erkenntnis und Geläufigkeit bringen. Hierzu aber gibt ihm die

Digitized by Google

Stufe der zweistimmigen Komposition auf dem Grunde der Naturharmonie hinlänglichen Stoff*. Es ist umso ratsamer, hier die Übungen fortwährend zu wiederholen und zu erweitern, da wir bald auf längere Zeit von selbständigem Bilden zurücktreten müssen, und unser Formgefühl bei den bevorstehenden Entwicklungen eine Zeitlang ungefördert bleiben wird†.

§ 19. **Vermehrung der Stimmenzahl.** Nicht weiter als oben geschehen, lassen sich die Formen für zweistimmige Naturkomposition ausdehnen, ohne Gefahr, in Undeutlichkeit und Wiederholung zu verfallen. Schon bei einem Tonstück von zwei Teilen mussten die Schlüsse wiederholt werden, bei Anhängen noch öfter; schon bei der dreiteiligen Form zeigte sich eine in der Sache liegende Unvollkommenheit — bei größerer Ausdehnung würde des Wiederholens allzuviel. Es fragt sich aber, ob nicht innere Bereicherung zu erlangen wäre? — sobald wir neue Töne hinzunehmen, genügt unser jetziges System nicht mehr; die Erweiterung bleibt mithin einem neuen Fortschritt überlassen. Für jetzt bietet sich also nur das Eine dar: Vermehrung der Stimmenzahl: damit verlassen wir aber den Boden der kunstlosen, naturmäßigen Mehrstimmigkeit und betreten ein Gebiet, das mehr Vorkenntnisse erfordert als wir bisher besitzen.

Es könnte allenfalls, da wir gefunden haben, dass der Grundton der Dominantharmonie auch der tonischen Harmonie eigen ist, eine Stimme diesen gemeinschaftlichen Ton festhalten, während die anderen sich beliebig in beiden Harmonien bewegen. Und ferner könnte, — weil eben aus dem Grundton der tonischen Harmonie (aus der Tonika) diese Harmonie, der Grundton der Dominantharmonie und folglich diese selber hervorgegangen ist, — jener Grundton oder Urgrundton der ganzen Entwicklung nicht bloß im Sinne behalten, sondern wirklich zur Dominantharmonie zu Gehör gebracht werden; nur müsste der dadurch entstehende Widerspruch gelöst, die Dominantharmonie müsste in die tonische zurückgeführt werden. Solche durch die Bewegung der übrigen Stimmen fortklingende Töne (die später in erhöhter Wichtigkeit auftreten werden) nennen wir Haltetöne; sie geben der Bewegung der Stimmen und Harmonien festen Verband.

In der Tat ist die Einführung solcher Haltetöne eine der ältesten Formen versuchter Mehrstimmigkeit (sie hat sich im Dudelsack und der Drehleier bis auf den heutigen Tag erhalten). Es

---

* Hierzu der Anhang B.

† Vierte Aufgabe: Bildung einer Reihe von zwei- und dreiteiligen Liedsätzen in C dur; Ausführung derselben in dieser und den andern Tonarten am Instrumente.

Digitized by Google

mögen mit derselben einige Versuche angestellt werden, — wenngleich das Ergebnis kein wesentlich anderes oder reicheres sein kann, als im einfach zweistimmigen Satze. Nicht ohne Vorteil wird es bei diesen Arbeiten sein, wenn man nach erlangter klarer Anschauung von dem oben entwickelten Tonwesen sich mit den Vorstellungen umgibt, in denen unser bisheriges Tonsystem wirklich lebt und herrscht. Trompeten- und Marschesklang, Waldhörner und Waldeinsamkeit oder Jagdleben, — oder auch der kriegerische Bund von Hörnern und Trompeten (denen sich die Pauken, Tonika und Dominante anschlagend, als Grundbass zugesellen könnten), der ländliche Klang von Waldhörnern und sanfteinstimmenden Klarinetten, Naturgesang und unschuldige Tänze: dies sind Vorstellungen, die oft ihr volles Genügen in der Sphäre unserer bisherigen Bildungen finden, und die unsere Bewegungen darin beleben und zu reicherem, gehaltvollerem Schaffen leiten. — Nur muss man wohl im Sinne behalten, dass diese Vorstellungen nur Anregung, nur Mittel zum Zwecke sein sollen, dass die genannten Instrumente noch ganz andere Seiten bieten, die erwähnten Formen noch ganz andere Bedingungen haben, als bisher zur Betrachtung kommen konnten: dass endlich alle erwähnten oder ihnen anschließenden Vorstellungen auch auf ganz anderen Wegen, mit ganz anderen Mitteln verwirklicht werden können, dass man also keiner dieser Aufgaben — überhaupt keiner Aufgabe eher sicher und vollkommen gewachsen ist, als bis man sich im Vollbesitze der Kunst befindet.

Mit der folgenden Abteilung beginnt eine Reihe von Auseinandersetzungen und Übungen, die das freiere Bilden eine Zeitlang zurückdrängen oder beschränken. Wir raten, neben diesen neuen Übungen den freieren Satz mit zwei Naturstimmen fleißig und eifrig fortzusetzen und sich dadurch den Sinn für Melodie und Rhythmus, dem erst später neue Pflege zu teil wird, rege zu erhalten.

Digitized by Google

III. Kapitel.

Der vierstimmige Satz.

Dreiklang. Dominantseptimenakkord.

§ 20. **Vierstimmiger Satz.** Bedurften wir bereits für unsere ersten monodischen Kompositionsversuche eines Seitenblickes auf die Harmoniebedeutung der Töne um die Bedingungen zu begreifen, unter denen eine Melodie abgeschlossen erscheinen kann, war zu Auffindung einfacher Gesichtspunkte für die schlichteste Zweistimmigkeit schon ein etwas näheres Eingehen auf die Zusammensetzung der Harmonien erforderlich, so ist eine Handhabung des mehr als zweistimmigen Satzes schlechterdings unmöglich, ohne eine wirkliche Orientierung über das Wesen der gesamten Harmonie.

Halten wir fürs erste noch an dem Verharren in derselben Tonart fest, so wissen wir aus § 3, dass die sieben Töne der Tonleiter sich auf drei Hauptharmonien zurückführen lassen, die der Tonika, Ober- und Unterdominante:

Tonika Ob.-Dom.

c d e f g a h c | *d*

Unt.-Dom.

Es erscheint daher als eine keineswegs schwere Aufgabe, für eine gegebene Melodie, die sich in derselben Tonart hält, eine natürliche Begleitung zu finden, da man ja offenbar nur durch die Begleitstimmen diejenige Harmonie vollständig zu bringen braucht, welche der Bedeutung des gegebenen Melodietones entspricht. Das ist nun auch allerdings der richtige Ausgangspunkt für unsere weiteren Arbeiten, allein ganz so einfach wie es aussieht, ist das doch nicht. Einmal wissen wir, dass zwei Töne (wenn wir gleich der Septime der Oberdominante mit gedenken: drei Töne der Skala doppeldeutig sind (in cDur: *c* ist 1 oder 5, *g* ist 5 oder 1, *f* ist 1 oder 7), auch sahen wir bereits, dass Melodietöne häufig genug nicht eine einfache Harmoniebedeutung haben, sondern als melodische Nebentöne erscheinen können (§ 4); endlich liegt es in der Natur kunstgemäßer Gestaltung, nicht nur die gegebene Melodie als eine Stimme anzusehen, d.h. als etwas organisch sich Entwickelndes, sondern wie bereits die zweite Stimme im zweistimmigen Satze müssen auch die Instrumente oder Stimmen, welche

im mehr als zweistimmigen Satze mitwirken, selbständige Stimmen repräsentieren (Ausnahmen, welche wir später kennen lernen werden, bestätigen nur das Gesetz): d. h. es ist keineswegs gleichgültig, in welcher Weise die einander folgenden Harmonien aneinander gefügt sind. Verschieben wir die Berücksichtigung des oben genannten zweiten Bedenkens auf ein späteres Kapitel, so wird das erste uns nicht allzuschwere Aufgaben stellen, die zu lösen wir bald lernen werden, während das dritte eine eingehendere Untersuchung verlangt und das eigentliche Objekt unserer nächsten Arbeit sein muss.

Wir wollen also vierstimmig schreiben lernen und zwar stellen wir uns vor, dass wir für Singstimmen schreiben.

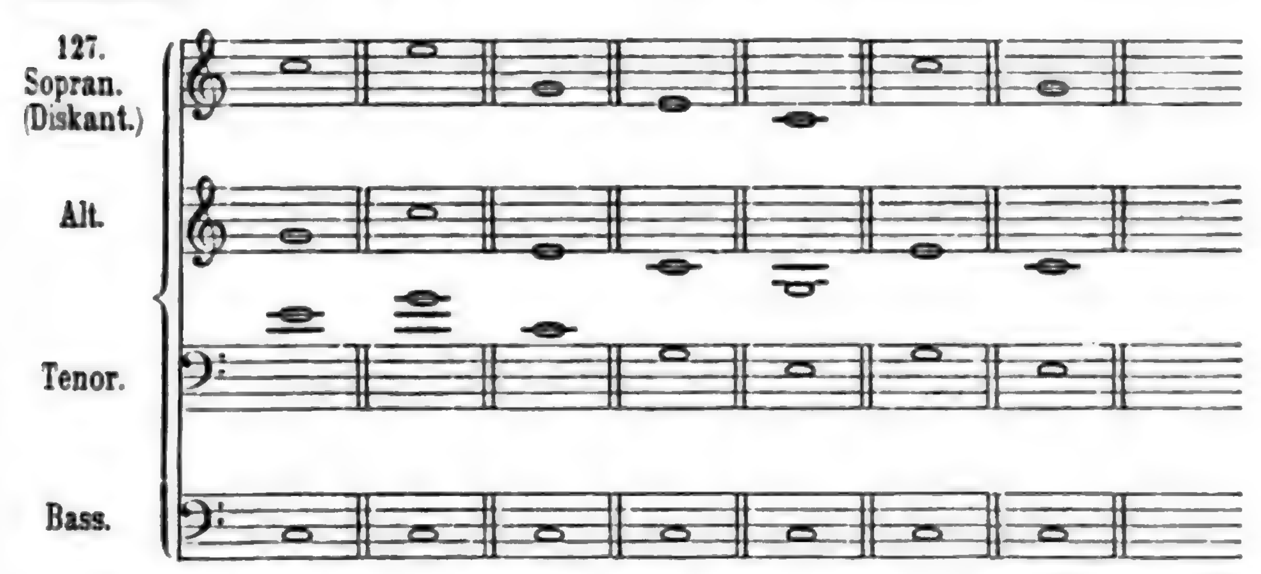
Die vier Stimmen, von der obersten angefangen, heißen

Sopran, (oder Diskant)	oder	erste,
Alt,	-	zweite,
Tenor,	-	dritte,
Bass,	-	vierte.

Die oberste und unterste Stimme (Sopran und Bass) heißen Außenstimmen, die zwischen ihnen liegenden (Alt und Tenor) innere oder Mittelstimmen.

Die Frage, wie wir zunächst die drei Töne eines Dur- oder Mollakkordes auf vier Stimmen verteilen, ist dahin zu beantworten, dass natürlich zwei Stimmen denselben Ton (wenn auch gewöhnlich in anderer Oktavenlage) bringen müssen, und dass der für eine solche Verdoppelung geeignetste Ton der Grundton ist, minder gut ist die Verdoppelung der Quinte, am schlechtesten die Verdoppelung der Terz. Halten wir für unsere vier Stimmen den Umfang der vier Singstimmen ungefähr inne, so werden wir die Bassstimme etwa bis [Notenbeispiel] hinab und die Sopranstimme etwa bis [Notenbeispiel] hinaufgehen lassen. Nehmen wir ferner als Norm an, dass die drei Oberstimmen als eine harmonische wohlverbundene Masse erscheinen sollen, die durch den sich darunter durch die Grundtöne bewegenden Bass gestützt wird, so wird es als Verstoß erscheinen, wenn die zwei Mittelstimmen zu weit von der Melodiestimme (Sopran) abstehen, welche sonst den Charakter einer Solostimme annimmt, desgleichen wird ein Auseinanderklappen des vierstimmigen Satzes in einen zweimal zweistimmigen durch zu weite Entfernung des Alt vom Tenor, dieser Anforderung nicht genügen. Darum halten wir zunächst daran fest, dass die drei Oberstimmen möglichst nahe beieinander bleiben und auch in Fällen, wo sie gezwungen sind einen anderen Weg zu nehmen,

die beiden Mittelstimmen stets näher als eine Oktave beieinander bleiben sollen und dass die Melodiestimme höchstens eine Oktave vom Alt abstehen darf. Der Bass dagegen darf gelegentlich weiter als eine Oktave vom Tenor abstehen, da es Aufgabe der Bassstimme ist, der Harmonie als Fundament zu dienen, während die Harmonie selbst auch ohne diese vierte Stimme vollständig dargestellt werden könnte. Der Bass erfüllt seine Aufgabe am vollkommensten, wenn er den Grundton der Harmonie bringt (wie ja schon der Name Grundton darauf hindeutet, dass dieser Ton in die Tiefe gehört). Sonach würden wir z. B. den cDurakkord wohlklingend und regelrecht vierstimmig aussetzen in folgenden Gestalten:



Für die Verbindung mehrerer einander folgenden Harmonien sind als maßgebend folgende Gesichtspunkte anzusehen:

1) Haben die Harmonien gemeinsame Töne, so bleiben dieselben liegen, besonders wenn dies in einer der Mittelstimmen geschehen kann.

2) Jede Stimme mit Ausnahme der Bassstimme (3) schreitet möglichst melodisch, d. h. in Stufenfolge fort, wobei noch weiter zu beobachten ist, dass kleine Sekunden (Halbtonschritte) ganz besonders melodisch sind und vor Ganztonschritten den Vorzug verdienen.

3) Die Bassstimme schreitet vorläufig stets von Grundton zu Grundton fort.

Greifen wir zur ersten praktischen Erprobung dieser Bestimmungen auf die einfachen Beispiele des § 5 zurück (Fig. 19) und bestimmen durch übergeschriebene Zahlen die Harmoniebedeutung der Töne, so wird der vierstimmige Satz so ausfallen (wir schreiben der Raumersparnis wegen die Stimmen auf zwei Systeme, empfehlen aber dem Schüler für seine Übungsarbeiten das Schreiben der vier Stimmen in Partitur, d. h. jede Stimme auf ein besonderes System):

128.

Hierzu ist mehreres Ergänzende zu bemerken. In beiden Beispielen ist beim Übergang vom ersten zum zweiten Akkord das gemeinschaftliche *g* nicht im Alt liegen geblieben und auch der Tenor macht keine Sekundfortschreitung, sondern eine sprungweise. Hätte der Alt *g* behalten und der Tenor die Sekundfortschreitung nach *d* gemacht, so würde die Terz (*h*) fehlen. Anstatt daher den Tenor nach *h* springen zu lassen, folgen wir mit Alt und Tenor dem steigenden Sopran, um uns die Oberstimmen entsprechend unserer oben aufgestellten Norm möglichst beieinander zu halten. Es ist also fehlerhaft, im Akkord die Terz auszulassen:

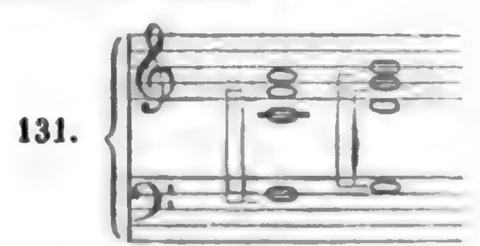
129.

Beim Übergang vom vorletzten zum letzten Akkord beider Beispiele von No. 128 ist *g* im Tenor nicht liegen geblieben, weil sonst dann wiederum dem Schlussakkorde die Terz fehlen würde. Ferner ist im ersten Beispiel bei *a*, um im letzten Akkord die Quinte nicht fehlen zu lassen, *h* herunter nach *g* statt hinauf nach *c* geführt; ein Verstoß gegen die V e r b i n d l i c h k e i t d e r L e i t t o n s c h r i t t e (besonders des speziell so genannten Leittonschrittes von der Terz der Oberdominante zur Tonika), der nicht zu loben und besser zu meiden ist, indem man die Quinte ausfallen lässt wie 128[b]. Die Fortschreitung ist stets glatter und fließender, wenn der Leittonschritt gemacht wird.

Nehmen wir für einen weiteren Versuch die cDurtonleiter, so ergibt sich als natürlichste Harmonisierung etwa die folgende:

130.

Hier macht eine besondere Schwierigkeit der Übergang von der 6ten zur 7ten Stufe (*a h*) und zurück von der 7ten zur 6ten. Denn an dieser Stelle folgen die beiden Dominanten einander direkt. Die Verbindung derselben ist aber darum so schwer, weil sie keinen Ton gemeinsam haben. Der Satz

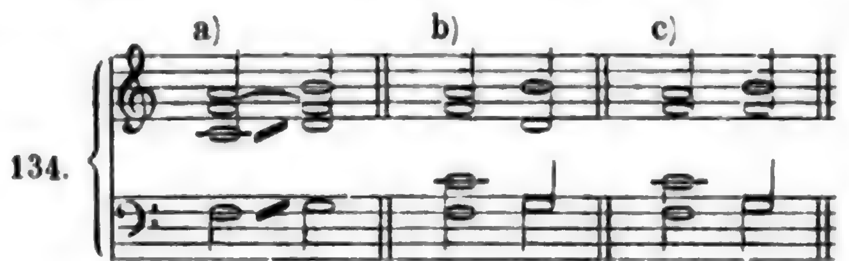


würde zweifach falsch sein. Denn die **Parallelfortschreitung** zweier Stimmen, die im übrigen Anspruch machen, verschiedene Stimmen zu sein, in **Oktaven, Einklängen**, wie auch in reinen **Quinten** ist durchaus fehlerhaft, weil bei einer solchen Parallelität die Selbständigkeit der Stimmen eine Einbuße erleidet, die als Armut empfunden wird. Dass Oktavenparallelen an und für sich nicht schlecht klingen, wissen wir von § 13 her, aber im Satze mit vier Stimmen sind sie stilwidrig und klingen daher falsch, während sie sofort wieder korrekt klingen, wo sie ein vier- oder mehrstimmiger Satz als beabsichtigte Verdoppelungen einführt. Ähnlich verhält es sich mit dem Quintenverbot, nur dass absichtliche Verstärkungen durch die Quinten weniger gebräuchlich und weniger brauchbar sind, als Oktavverdoppelungen (dass sie nicht ganz unbrauchbar sind, beweisen die Mixtur-Register der Orgel sowie auch manche auf massige Wirkung berechnete Stellen im Klavier- und Orchestersatz). $\left[{c \atop f}\right.\left[{d \atop g}\right.$ wären Quintenparallelen schlimmster Art (stufenweise steigend oder fallend) und $\left[{f \atop f}\right.\left[{g \atop g}\right.$ wären Oktavenparallelen. In allen Fällen, wo die beiden Dominanten einander folgen, hat man sich dieser Gefahren zu erinnern; gewöhnlich sind die Parallelen leicht zu vermeiden durch Gegenbewegung der drei Oberstimmen gegen die Bassfortschreitung von Grundton zu Grundton (132):

in anderen Fällen kann man allenfalls die Quintenparallelen durch Verdoppelung der Quinte der Unterdominante und Gegenbewegung zweier Stimmen verdecken (133); doch ist eine solche Führung

dem Schüler nicht zu empfehlen und jedenfalls jetzt zu vermeiden. Der schwierigste Fall ist aber der unseres Beispiels 130, wo der Schritt *a h* gegeben ist, den man gerade in den andern Fällen meidet.

Ein besonders wichtiges Mittel zur Vermeidung der Parallelfortschreitungen ist aber die Einführung der Septime des Oberdominantakkordes. Die Oktavenparallelen des Beispiels 131 sind beseitigt, wenn das *f* der Altstimme liegen bleibt, statt nach *g* fortzuschreiten (134ᵃ); ja die dann noch bleibenden Quintenparallelen werden durch die Dissonanz des zweiten Akkordes fast unhörbar gemacht, sodass Quintenparallelen dieser Art oft genug geschrieben und von vielen für unbedenklich gehalten werden. Indes der Fehler ist doch immerhin nur verdeckt, nicht beseitigt, und deshalb die ganz korrekte Führung (134ᵇᶜ):



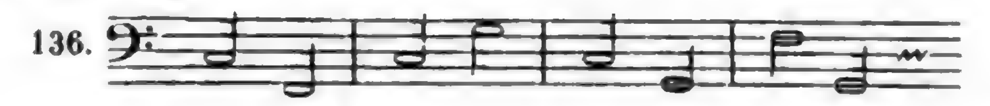
jederzeit vorzuziehen.

Der **Dominantseptimenakkord**, wie wir den Oberdominantakkord mit Septime kurz nennen können, ist also der erste dissonante und zugleich der erste aus mehr als drei verschiedenen Tönen bestehende Akkord, den wir kennen lernen. Dass die Septime im Sinne des gDurakkordes als zu diesem gehörig verstanden werden kann, hatten wir bereits früher zu erkennen Gelegenheit, da selbst *d f* als zweistimmige Form des gDur-Septimen-Akkordes verständlich erschien (§ 14). Doch verlangt dieser Ton eine sekundweise Weiterführung (was uns als Eigentümlichkeit aller dissonanten Töne immer wieder begegnen wird) und zwar einen Halbtonschritt nach unten in die Terz der Tonika. **Die Auflösung des Dominantseptimenakkordes in die Tonika** der Durtonart hat zwei verbindliche Leittonfortschreitungen, da die Terz (als Leitton der Tonart, in *g-h-d-f* das *h*) nach oben in den Tonart-Grundton und die Septime nach unten in die Terz der Tonika fortschreiten muss. Zu bemerken ist noch, dass die regelmäßige Auflösung des Dominantseptimenakkordes, wenn der Bass den Schritt von Grundton zu Grundton ausführt, den schließenden tonischen Akkord ohne Quinte erzielt (135ᵃ):

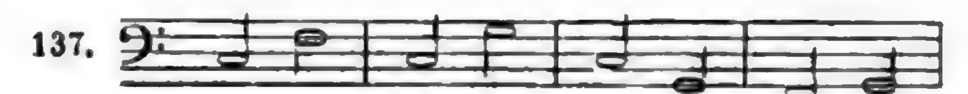
Digitized by Google

Zieht man es vor, den Schlussakkord mit Quinte zu gewinnen (was ja volltönender ist), so muss man die Quinte des Dominantseptimenakkords auslassen (135b).

Fünfte Aufgabe: Der Schüler setze nun die in Beilage I gebotenen Melodien vierstimmig aus, nachdem er sie in der bisher festgehaltenen Weise beziffert hat. Die Einführung des Dominantseptimenakkordes statt des Oberdominant-Dreiklangs ist ihm dabei freigestellt. Wo ihm zwei 3 über einem Sekundschritt der Melodie begegnen, füge er ein Warnungskreuz wegen der Oktaven- und Quinten-Gefahren bei. Noch einige Winke werden ihm von Nutzen sein. Er setze zunächst die Bassstimme vollständig aus, welche ja durchweg vorläufig die Grundtöne der Harmonie zu bringen hat. Dabei beachte er, dass der Bass nicht unstät umhervagiert, etwa:

136. 

sondern dass nach Sprüngen immer wieder nach der verlassenen Seite hin angeknüpft wird, also statt des obigen lieber:

137. 

Wo mehrmals nacheinander dieselbe Harmonie auftritt, wie es in den Übungsbeispielen vielfach vorkommt, ist es durchaus nicht nötig, die Stimmen ihre Töne festhalten zu lassen, vielmehr benütze der Schüler diese Gelegenheit, eine bei solch einfachem Beispiel nur zu leicht eintretende Monotonie durch Übergang aus enggedrängter Lage der Töne in eine weitere oder umgekehrt mittels eines Oktavensprungs der Bassstimme zu brechen. Wo dieselbe Harmonie bleibt, dürfen also eventuell alle Stimmen springen, hingegen ist bei wechselnder Harmonie auf möglichst strengen Anschluss zu sehen. Macht die Melodie einen Sprung aus der Höhe nach der Tiefe, so sehe man darauf, dass vor dem Sprunge die Stimmen nicht zu gedrängt sind, umgekehrt sorge man vor einem Sprunge der Melodie nach der Höhe dafür, dass man die Stimmen nahe zusammen hat.

Eine weitere gute Übung ist es, die gegebenen Beispiele in andere Tonarten, besonders solche mit vielen Kreuzen und Been zu transponieren, um in denselben geläufig denken zu lernen.

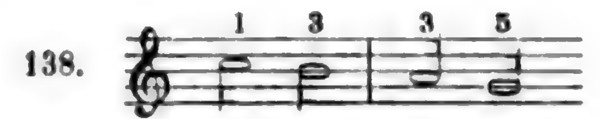
§ 21. **Die Nebendreiklänge.** Die besondere Schwierigkeit, welche die vierstimmige Begleitung des Schrittes von der 6. zur 7. Stufe der Tonleiter macht (wegen der Gefahr der Oktaven- und Quintenparallelen) verschwindet oder kann wenigstens leicht umgangen werden, sobald wir außer den drei Hauptharmonien (Tonika, Ober- und Unterdominante) auch die übrigen Harmonien in Betracht ziehen, welche sich aus Tönen der Tonleiter herstellen lassen. Es sind dies drei Mollakkorde

U.-D. T. O.-D.

d | *f a c e g h d*

Wir lassen die Frage vorläufig auf sich beruhen, wie diese Harmonien dazu kommen, mit den Hauptharmonien verbunden,

resp. an deren Stelle gesetzt zu werden, versuchen vielmehr, in wiefern ihre Einfügung die Gefahren falscher Parallelen beseitigt. Für die Melodie

138.


ist das auf zweierlei Weise möglich; nämlich zuerst, indem wir dem *h* seine Bedeutung als 3 der Oberdominante belassen und dem *a* statt des Fdur-Akkordes den Amoll-Akkord geben, sodass *a* anstatt Terz vielmehr Oktave wird:

139.

Oder aber wir lassen dem *a* seine Bedeutung als 3 der Unterdominante und geben dem *h* statt des Gdur-Akkordes den E-moll-Akkord, sodass es anstatt Terz Quinte wird.

140.

Der dritte Mollakkord (*d f a*) kann uns für die Überbrückung der gefährlichen Stellen keine Dienste leisten, da er zwar die Gefahren der Parallelen für die Stelle *h a* beseitigen würde, dafür aber ebensolche für die Stelle *a g* mit sich brächte:

141.

Wir bedürfen seiner daher vorläufig nicht.

Wir besitzen jetzt drei Arten von Akkorden:

1. große Dreiklänge, auf der Tonika, Ober- und Unterdominante, — in *C*dur also auf *C*, *G* und *F*,
2. kleine Dreiklänge, auf der dritten und sechsten (und zweiten) Stufe der Tonleiter, in *C*dur auf *E*, *A* (und *D*),
3. den Dominantseptimenakkord, auf der Dominante, in *C*dur auf *G*.

Digitized by Google

Nun sehen wir schon einen der Gründe, die uns erlauben, den Dreiklang nach dem Dominantakkord (Beisp. 128ᵇ) unvollständig, nämlich ohne Quinte zu lassen; die Terz genügt, um anzuzeigen, dass der Akkord ein großer Dreiklang sei; die Quinte, die kein Unterscheidungszeichen ist, kann am ersten gemisst werden. Auch wird jetzt klar, wie ratsam es gewesen, in der Naturharmonie (Beisp. 98) *c* mit *e* und nicht mit *g* zu begleiten; *c-g* ist unbestimmter als *c-e*, weil letzteres ganz entschieden den Durdreiklang ausspricht, ersteres aber zweifelhaft lässt, ob Dur oder Moll ertöne; diese Unbestimmtheit aber wirkt, wo sie sich ohne besonderen Grund zeigt, in ihrem Eindruck unbefriedigend und leer lassend.

Hiermit ist vor allem unser eigentlicher Zweck erfüllt: wir können nun die Tonleiter in jeder Richtung harmonisieren, folglich auch (mit unwichtigen Ausnahmen) jede Melodie, die keine der Tonleiter fremde Töne enthält. Hier ein Beispiel:

142.

Die Beilage II bietet dem Schüler einige Melodien zur Übung[8] des bis hierher Aufgewiesenen*.

---

[8] Sechste Aufgabe: der Schüler hat die in der Beilage II gegebenen Melodien zu harmonisieren, dann, nach seinem Bedürfnisse, einige derselben oder alle in andere Tonarten zu übertragen und da ebenfalls zu bearbeiten.

Bei jeder Bearbeitung müssen zuerst die beiden Dreien, bei deren Zusammentreffen Fehler zu besorgen sind, hingeschrieben, dann muss die eine oder andere durchstrichen und statt ihrer die helfende 5 oder 8 darüber gesetzt werden (wie No. 142 zeigt), damit der Hergang des Verfahrens offen am Tage liege.

Jede Arbeit muss sich der Schüler so, wie in der Anmerk. S. 46 angegeben, zu Gehör bringen.

* Hierzu der Anhang C.

IV. Kapitel.

Der freiere Gebrauch der bisherigen Akkorde.

§ 22. **Vorbemerkungen.** In der vorigen Abteilung hatten wir das Ziel erreicht, die Durtonleiter und jede in einer einzigen Durtonart bleibende Melodie mit Harmonie zu versehen. Allein es war in der kümmerlichsten Weise geschehen. Dass unsere Harmonie noch sehr arm und unbeholfen ist, würden wir uns vorerst gefallen lassen können; waren doch auch in den früheren Arbeiten unsere Anfänge arm und gering, und haben gleichwohl weiter geführt. Dass wir ferner das freie Schaffen einstweilen aufgegeben und uns bloß auf Begleitung gegebener Melodien beschränkt haben, kann bei der Neuheit des Gebietes der Harmonie, das erst anfängt sich vor unseren Blicken zu eröffnen, auch noch ertragen werden.

Allein eins mussten wir vor allen Dingen erkennen: dass wir selber die künstlerische Sphäre ganz verlassen haben. Das darf nicht länger sein. Der Künstler muss vor allen Dingen frei sein, selbst und nach eigenem Ermessen — wenn auch im engen Kreis und mit geringen Mitteln — schaffen können; was er bloß nach fremder Vorschrift tut, ist nicht künstlerisches Erzeugnis. Bei den Harmoniearbeiten in der vorigen Abteilung sind wir aber nicht frei gewesen; wir mussten die bekannten Ziffern setzen, mussten nach deren Anweisung den Bass und dann die Mittelstimmen hinschreiben, überall war Vorschrift, nirgends freie Wahl, — außer in dem einen Fall, wenn in der Melodie auf die siebente Stufe die sechste folgte und wir die Wahl hatten, entweder die letztere oder die erstere (No. 139, 140) mit einem kleinen Dreiklang zu begleiten. Diese eine geringe Freiheit mahnt an unser künstlerisches Recht, überall freie Wahl zu haben, so weit diese den Gesetzen der Kunst überhaupt entsprechend, das heißt vernunftmäßig ist. Der bisherige Zwang ist übrigens nicht fruchtlos gewesen; ihm haben wir es zu danken, dass unser Eintritt in die Harmonie mit der größten Sicherheit, — mit der Unmöglichkeit, Fehler anders als aus offenbarer Unachtsamkeit zu machen — hat geschehen können. Es war dies die notwendige Periode der Unmündigkeit. Nun muss sie enden, aber wir wollen besonnen und sicher zu künstlerischer Selbständigkeit vorschreiten.

Die erste Bedingung für diese Sicherheit ist, dass wir vorerst keine fremden Akkorde, sondern nur solche gebrauchen, die —

oder dergleichen wir schon kennen gelernt. Zuerst wollen wir nur die Dreiklänge frei gebrauchen.

§ 23. **Freier Gebrauch der Dreiklänge.** Werfen wir einen Blick auf unsere bisherigen Arbeiten, so finden wir, dass von jedem Dreiklang bald der Grundton (oder dessen Oktave), bald Terz, bald Quinte in der Melodie erscheinen. In No. 142 z. B. tritt vom tonischen Dreiklange Takt 1 die Oktave *c*, Takt 2 die Quinte *g*, Takt 3 Oktave *c* und Terz *e* in der Oberstimme auf. Also kann die Oberstimme sowohl Grundton (Oktave), als Terz, als Quinte eines Dreiklangs sein.

Hiermit ist die Einseitigkeit unseres bisherigen Verfahrens aufgedeckt. Wir haben jeden Ton der Oberstimme nur in einer einzigen Weise gebraucht; *c* z. B. sollte immer die Oktave, *d* immer die Quinte, *e* immer die Terz sein, folglich musste *c* jedesmal mit *c-e-g*, *d* jedesmal mit *g-h-d*, *e* jedesmal mit *c-e-g* begleitet werden. Jetzt erkennen wir, dass jeder Ton der Oberstimme Grundton (oder Oktave), Terz oder Quinte sein, folglich — dass er mit allen Akkorden begleitet werden kann, in denen er als Grundton, oder Terz, oder Quinte vorhanden ist.

Untersuchen wir nun, welche Akkorde hiernach zu jedem Ton der Tonleiter möglich sind. Wir setzen jeden Ton dreimal, als Oktave, Terz und Quinte, geben ihm demgemäß einen Bass und bauen auf letzterem einen Dreiklang:

143.

Zu *c* haben wir statt eines drei Akkorde gefunden, lauter schon dagewesene.

Zu *d* haben wir, indem wir es als Grundton nahmen, zuerst den § 21 abgelehnten Akkord *d-f-a* gefunden. Ist dieser jetzt brauchbar? — Ja; denn er ist ein Akkord, wie wir deren schon brauchen gelernt, er ist ein Dreiklang mit kleiner Terz und reiner Quinte, also ein kleiner Dreiklang, gleich den früher gefundenen *a-c-e* und *e-g-h*.

Zweitens haben wir zu *d*, indem wir es als Terz setzten, noch einen anderen neuen Akkord gefunden, *h-d-f*. Dürfen wir auch den gebrauchen? — Nein, denn seinesgleichen haben wir noch nicht kennen gelernt; er hat eine kleine Terz und verminderte Quinte,

Digitized by Google

während unsere großen und kleinen Dreiklänge eine reine Quinte haben. Diesen Akkord wollen wir also noch nicht anwenden; er ist zur Erinnerung mit kleiner Schrift notiert.

Gehen wir so alle Töne durch, so findet sich, dass wir zu *c*, *e*, *g* und *a* drei, zu *d*, *f* und *h* zwei Akkorde anwenden können, mithin überall zwischen zwei oder drei Akkorden die Wahl haben.

Allein diese Freiheit der Wahl hat auch ihre bedenkliche Seite. Bei der ersten Weise unserer Harmoniebehandlung standen wir unter dem Zwang der vorgeschriebenen Ziffern, waren aber durch diese auch vor allen Fehlern gesichert. Jetzt sind wir frei, verlieren aber auch jene Sicherung vor Fehlern und müssen uns selber Schritt für Schritt vor ihnen sichern; wir müssen überall sorgen, den nötigen Zusammenhang zu bewahren, Quinten- und Oktavenfolgen zu vermeiden. — Zuerst sei vom Zusammenhange der Harmonie die Rede.

Zusammenhängend haben wir (§ 14) diejenigen Harmonien befunden, deren eine als aus der anderen erwachsen angesehen werden kann. Das Figur 92 gegebene Schema

F ‿ *C* ‿ *G*

deutete für *C*dur die drei großen Dreiklänge und damit die Haupttonart *C* mit ihren nächsten Verwandten an. Seitdem haben wir allmählich drei kleine oder Molldreiklänge gefunden, auf *a*, *e* und *d*; in ihnen erblicken wir die Andeutung der Molltonarten von *a*, *e* und *d*, wie in den Durdreiklängen die der Durtonarten. Nun wissen wir aber*, dass je eine Dur- und eine Molltonart gleicher Vorzeichnung (die sogenannten Paralleltonarten) nächstverwandt sind und entdecken in den Tonarten unserer Molldreiklänge die Parallelen zu den Tonarten der drei Durdreiklänge. Dieses erweiterte Schema** —

F ‿ *C* ‿ *G*
| | |
d ‿ *a* ‿ *e*

zeigt uns den vollständigen Kreis nächstverwandter Tonarten. Wir finden den Hauptton *C* verwandt mit der Tonart der Oberdominante *G*, mit der Unterdominante *F*, mit der Parallele *a*; *G* ist verwandt mit *C* und *e*, *F* mit *C* und *d*, *a* mit *C* und den Ton-

* Allg. Musiklehre, S. 74. Bekanntlich liegt die parallele Molltonart eine kleine Terz unter der Durtonart (z. B. *a* unter *C*, *d* unter *F*) und hat deren Vorzeichnung, die aber für Moll nicht ganz ausreichend ist.

** Wir deuten mit großen Buchstaben Durtonarten und große Dreiklänge, mit kleinen Buchstaben Molltonarten und kleine Dreiklänge an.

Digitized by Google

arten der Ober- und Unterdominante* *e* und *d*, *e* mit *G* und *a*, *d* mit *F* und *a*. Und ebenso verhält es sich mit den Akkorden; sie sind zunächst verbunden und zusammenhängend, wenn sie sich auf verwandte Tonarten beziehen. Wir werden also am zusammenhängendsten schreiben, wenn wir die Dreiklänge von *C* und *G*, *C* und *F*, *C* und *a*, *G* und *e*, *F* und *d* verbinden, dann die von *a* und *e*, oder *a* und *d*, endlich *F* und *a*, *C* und *e*. Die entferntesten Akkorde, d. h. *d* und *C*, *G* und *F*, oder *d* und *e*, *d* und *G*, *F* und *e* zusammenzustellen, ist nicht gerade unzulässig, aber der Verband ist loser; — und wenn wir den festen häufig aufgeben, so werden unsere Sätze ein zerstreutes und befremdendes Wesen erhalten.

Was nun noch die unzulässige Fortschreitung in Oktaven und Quinten betrifft, so wurden wir in der ersten Harmonieweise durch Warnungskreuze erinnert, wo sie eintreten könnten. Jetzt, sobald wir die Vorschrift der Ziffern verlassen, fällt auch die sichernde Warnung weg und wir müssen Fehler mit eigner stetiger Aufmerksamkeit zu vermeiden trachten. Damit dies leichter geschehe, wollen wir nicht mehr den ganzen Bass im voraus notieren, sondern jeden Akkord gleich vollständig hinschreiben, um von Akkord zu Akkord nachsehen zu können, ob wir nicht Quinten und Oktaven machen. Besonders wo fremde (nicht auf nächstverwandte Tonarten deutende) Akkorde zusammentreffen, bedarf es dieser Aufmerksamkeit.

Endlich wollen wir jede Aufgabe zweimal ausarbeiten, zuerst nach der ersten Harmonieweise, dann — darunter, Note unter Note — nach der neuen, zweiten Harmonieweise; wollen auch nur da von der ersten Weise abgehen, wo es ohne Bedenken und mit entschiedenem Vorteil geschehen kann. Hier ein Beispiel:

144.

I.

II.

* Die Verbindung zwischen *a* und *e*, oder *a* und *d* beruht bloß auf dem unter ihnen vorhandenen dominantischen Verhältnis: *e* und *d* sind Ober- und

Digitized by Google

Die Melodie ist bei I. nach der ersten Harmonieweise bearbeitet und es hat sich hierbei eine neue Schwäche der letzteren gezeigt: wird ein Ton in der Melodie wiederholt, so müssen wir nach der ersten Harmonieweise auch den Akkord wiederholen. So haben wir zu Anfang den Dreiklang *c-e-g* viermal hintereinander setzen müssen.

Bei II. haben wir die Harmonien frei gewählt und dies benutzt, um die Einförmigkeit des Anfangs der ersten Bearbeitung zu beseitigen; jedes der drei *c* hat einen neuen Akkord erhalten. Wir haben nämlich gefragt: was der Melodieton *c* in einem Dreiklange sein könne? — Er kann Grundton, Terz oder Quinte sein. Ist er Grundton, so heißt der Akkord *c-e-g*; den haben wir zuerst gesetzt. Ist er Terz, so muss der Grundton eine Terz tiefer liegen; es ist *a* und der Akkord heißt *a-c-e*. Ist er Quinte, so finden wir den Grundton eine Quinte tiefer; es ist *f* und der Akkord ist *f-a-c*. So haben wir unseren zweiten und dritten Akkord gefunden.

Hätten wir nicht auch so, wie hier bei *a* —

145.

setzen können? — Allenfalls; aber der Bass wäre nicht so gerade und entschieden gegangen, wie in No. 144 II, und dann fühlt jedermann, dass der Amoll-Akkord, wie er im Schema (S. 84) sich als Mittelglied zwischen dem Cdur-Akkord und Fdur-Akkord ausweist, so auch in der Klangfolge zwischen beiden seine natürlichste Stelle hat.

Aus einem ähnlichen Grunde ist Takt 6 das zweite *a* nicht mit *a-c-e*, sondern mit *d-f-a* begleitet worden, das mit dem vorangehenden *f-a-c* in nächster Verbindung steht und zufolge des gemeinsamen Tones *d* ungezwungen nach *g-h-d* hinüberleitet. — Oder hätten wir das erste *a* mit *a-c-e* begleiten sollen? — Dann würden zwei oder drei Mollakkorde (wie No. 145, b) aneinander geraten und das klare Gefühl der Tonart getrübt worden sein.

Unterdominante von *a*. Übrigens weichen die Tonarten der Ober- und Unterdominante in Moll, wie man hier —

				e	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*dis*	*e*
a	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*gis*	*a*	*h*	*c*	*d*	
			d	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*cis*	*d*	

sieht, auf drei Stufen von ihrem Hauptton *a*, die Molltonart von der Durtonart derselben Stufe nur auf zwei, von ihrer Paralleltonart nur auf einer Stufe ab.

Digitized by Google

Hätte der fünfte Melodieton (*h* im zweiten Takte) nicht als Quinte benutzt und mit *e-g-h* begleitet werden können? — Es wäre ohne fehlerhaften Schritt möglich gewesen. Allein die Akkordfolge *C-e-C* würde gegenüber *C-G-C* matt erscheinen, weil die beiden Harmonien zu viele gemeinsame Töne haben.

Alle 144 II. leer gelassenen Stellen bleiben unverändert, weil sich für sie kein Bedürfnis der Abänderung zeigt, vielmehr durch Änderungen nur verloren werden würde. Wir bedienen uns also der erlangten Freiheit nicht nach Willkür, Laune, mutwilliger Lust am Abweichen, sondern unter der Leitung der Vernunft; Vernunft und Freiheit sind eins. Ohnehin wollen wir uns schon hier einprägen, dass der Wert eines Kunstwerks nicht auf der Häufung recht vieler Mittel, z. B. recht vieler oder mannigfaltiger Akkorde beruht, sondern auf seiner Idee und der zweckmäßigen Verwendung der Mittel. Dem wahren Künstler ist Idee und Ausdruck derselben (oder Mittel zu ihrer Darstellung) untrennbar eins. Der Schüler ist als solcher noch nicht berufen, eine ihm eigene Idee zu offenbaren; ihm ist das Wesen der Kunst und seiner jedesmaligen Aufgabe statt derselben Richtschnur. Bei den Übungen* an der Stelle, auf der wir uns jetzt befinden, hat er

---

* Siebente Aufgabe: der Schüler hat die in der Beilage III gegebenen Melodien zu bearbeiten und nötigenfalls diese Übung in anderen Tonarten zu wiederholen. Das Verfahren dabei ist folgendes:

a. Jede Melodie wird erst nach der ersten Harmonieweise (mit übergesetzten Ziffern) ausgearbeitet.

b. dann — Note unter Note — auf einem zweiten System abgeschrieben, um nach der zweiten Harmonieweise (mit frei gewählten Akkorden) bearbeitet zu werden.

Bei dieser zweiten Bearbeitung müssen

c. besonders diejenigen Stellen beachtet werden, die in der ersten Bearbeitung nicht anders als einförmig gesetzt werden konnten: es sind die, wo ein Ton der Melodie mehrmals wiederholt wird und Wiederholung desselben Akkordes nach sich zieht. Hier müssen Änderungen eintreten.

Abgesehen hiervon muss

d. bei jedem Melodietone geprüft werden, welche Dreiklänge (in derselben Tonart; denn fremde Töne sind noch nicht zulässig) möglicherweise gesetzt werden können, das heißt: in welchen Dreiklängen er Grundton, oder Terz, oder Quinte sein kann;

e. bei jedem Akkorde, der an sich möglich ist, muss untersucht werden, ob er mit dem vorhergehenden und einem für den folgenden Melodieton passenden Akkorde zusammenhängt und ob

f. seine Einführung nicht Quinten oder Oktaven nach sich zieht, was man leicht findet, wenn man Quinte und Oktave in dem ersteren Akkord aufsucht und nachsieht, ob nicht im nächsten Akkord in denselben Stimmen wieder eine Quinte oder Oktave erscheint. Anfangs ist ratsam, jede Stimme mit jeder andern (Diskant mit Alt, Tenor und Bass, — Alt mit Tenor und Bass, — Tenor mit Bass) zu vergleichen;

Digitized by Google

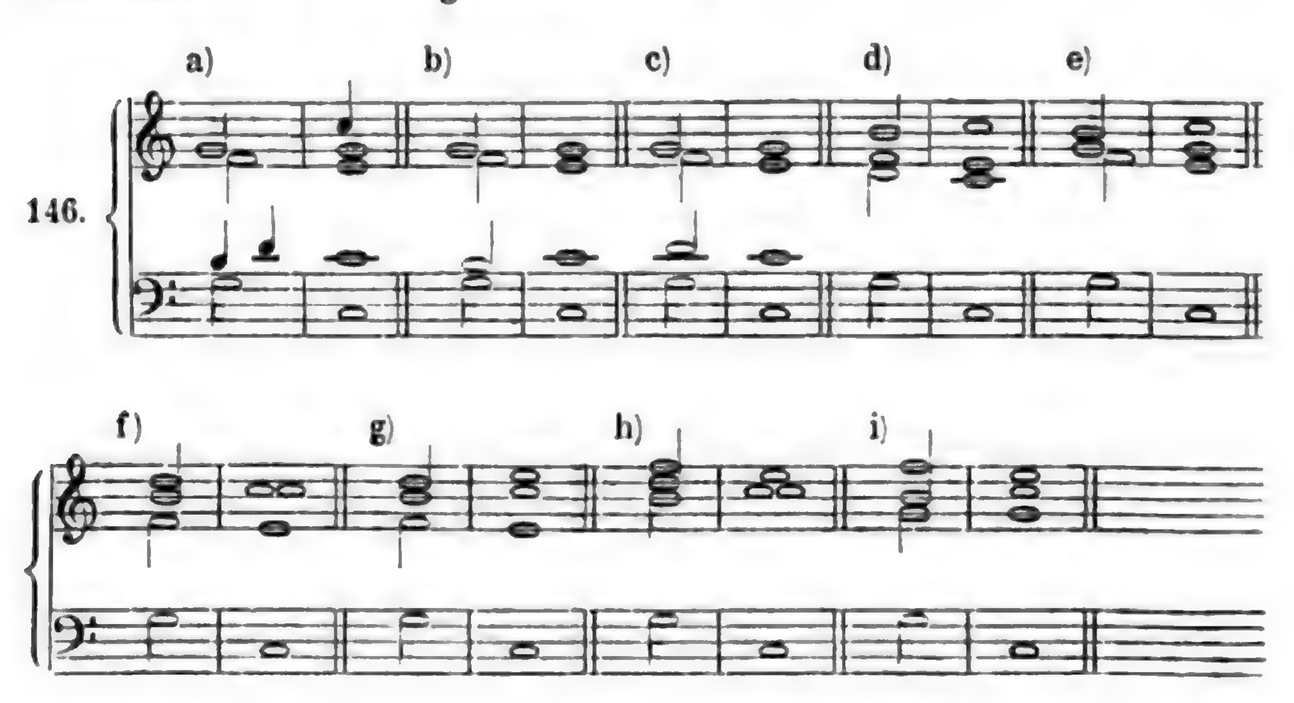
unter den ihm gegebenen Akkorden Wahl und Wechsel frei; allein er soll nicht in der Buntheit des Wechsels sondern in der Beseitigung der früher unvermeidlichen Einförmigkeiten seine Aufgabe erkennen, — und dabei nicht bloß fehlerhafte Fortschreitungen, sondern auch Störung des Zusammenhanges durch Aneinanderreihen fremder Akkorde oder Versinken in die trübe Folge von Molldreiklängen meiden.

§ 24. **Freier Gebrauch des Dominantakkordes.** Der Grundsatz, der uns bei dem freien Gebrauch der Dreiklänge geleitet, gilt auch für den Dominantakkord: er kann zu jedem Ton der Melodie gesetzt werden, der ihm eigen ist, also der Dominantakkord von *C*-dur kann zu *g*, *h*, *d* und *f* gesetzt werden.

Allein wir wissen (§ 20, Beisp. 135) bereits, dass der Dominantakkord an eine gewisse Fortschreitung gebunden ist; er muss sich in den tonischen Dreiklang, *g-h-d-f* muss sich in *c-e-g* auflösen, und zwar der Grundton *g* eine Quarte aufwärts oder eine Quinte in die Tonika *c* gehen, die Terz *h* einen Schritt aufwärts nach *c*, die Septime einen Schritt abwärts nach *e*, die Quinte *d* einen Schritt aufwärts oder abwärts, nach *e* oder *c*. Die obige Erklärung muss dahin also vervollständigt werden:

> der Dominantakkord kann zu jedem Melodieton gesetzt werden, der in ihm enthalten, wenn dabei die richtige Fortschreitung möglich ist.

Untersuchen wir dies genauer. Hier —



---

bald findet man sich dann sichergestellt und dieser Prüfung, die ohnehin umständlicher scheint, als sie ist, unbedürftig.

Bei der Übung in fremden Tonarten endlich müssen

g. vor allem in jeder Tonart die § 21 aufgewiesenen sechs drei Dur- und drei Molldreiklänge festgesetzt werden.

Digitized by Google

haben wir in acht einzelnen Fällen nacheinander die Töne *g*, *h*, *d*, und *f* in die Oberstimme gesetzt und mit dem Dominantakkorde begleitet. Überall löst er sich in den tonischen Dreiklang *c-e-g* auf. Aber wie geschieht dies, wie gehen seine einzelnen Töne? — In den Fällen bei *c*, *e* und *g* ist nichts zu bemerken, hier geht alles ganz regelmäßig. — Bei dem siebenten Fall (*g*) geht die Septime ebenfalls regelmäßig abwärts nach *e*, während die Melodie, *d*, nach *e* hinaufgeht. Hierdurch erhält der folgende Dreiklang doppelte Terz, von der wir bereits § 20 erfuhren, dass sie zwar nicht gerade unzulässig ist, doch aber den Wohllaut des Akkordes mindert*. — In den ersten drei Fällen (*a*, *b* und *c*) liegt in der Oberstimme *g*, in der Unterstimme ebenfalls, folglich bleiben für die Töne *h*, *d* und *f* nur zwei Stimmen übrig. Hier fragt sich zuerst, wie wir den Akkord unter solchen Umständen deutlich darstellen? — Es ist das so zu bewerkstelligen, dass wir entweder einer Stimme zwei Töne nacheinander geben, d. h. entweder (wie bei *a*) *d* auf *h*, oder auch *h* auf *d*, folgen lassen usw., wie es gerade im besonderen Falle gehen will, oder, wenn wir dies nicht mögen, so lassen wir einen Ton des Akkordes weg. Aber welchen? Der Grundton kann es nach unserer jetzigen Einsicht nicht sein; die Oktave desselben haben wir einmal als Melodieton angenommen, die Septime kann nicht wegbleiben, weil der Akkord sonst gar kein Dominantseptimenakkord wäre, sondern ein bloßer Dreiklang; also muss Terz oder Quinte wegfallen. Am besten behalten wir, wie bei *b*, die Terz und lassen die Quinte weg; denn die erstere erweist sich schon durch ihre feste Bestimmung, hinaufzuschreiten, charaktervoll und charakteristisch, während die letztere ebensowohl hinauf- als hinuntergehen kann, also von unentschiedenem und darum unbezeichnenderem Wesen ist. Doch ist auch das Auslassen der Terz im Dominantseptimenakkord zulässig (bei *c*), da derselbe durch die Septime für den Ausfall der Terz entschädigt. Nun fragt sich noch zweitens, wie die Oktave des Grundtons zu behandeln sei? — Soll sie wie der Grundton selber zur Tonika schreiten, wie die kleine Note bei *a* andeutet? Es ginge allenfalls**. Da aber derselbe Weg schon vom Basse genommen wird und die Tonika im folgenden Akkord ohnehin von

* Im nächsten Kapitel werden wir hierüber gründlichere Aufklärung erhalten.

** Eigentlich gehen in solchem Fall beide Stimmen in Oktaven, nämlich beide von der Dominante in die Tonika. Allein bei dem engen Zusammenhang der Akkorde — und der bei *a* gewählten Gegenbewegung der Stimmen (von denen der Diskant hinauf geht, während der Bass hinab schreitet) würde man sich das allenfalls gestatten können, muss es sogar, wenn eine Melodie zum Schluss von der Dominante in die Tonika geht.

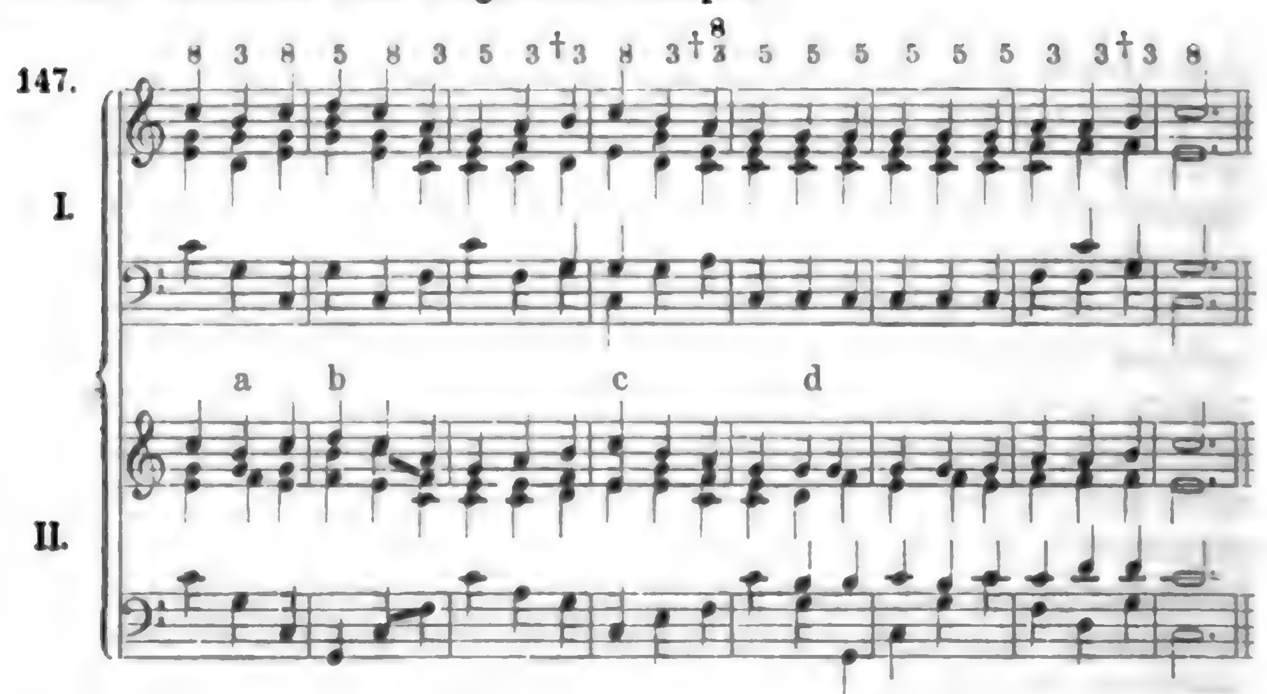
Digitized by Google

g und *h* oder *d* aus genommen wird, so lassen wir *g* lieber liegen und gewinnen damit einen vollständigen Dreiklang nach dem Dominantakkorde. Bei *e*) und *i*) endlich haben wir den Dominantakkord, eben wie bei *b*, ohne Quinte gelassen und dadurch den folgenden Dreiklang vollständig setzen können.

Nach dieser Vorbereitung gehen wir gleich auf

A. Freie Einführung des Dominantakkordes,

in die Harmonie zum folgenden Beispiel —



über; zuerst arbeiten wir die Melodie nach der ersten, dann nach der zweiten Harmonieweise durch. Bei *a* haben wir den Dominantseptimenakkord an die Stelle des Dreiklangs gebracht; da der tonische Dreiklang darauf folgen konnte und *h* in der Melodie nach *c* geht, so hatte dies kein Bedenken. Dass der Septimenakkord ohne Quinte geblieben, erklärt sich aus No. 146, *b*, *e*, *i* und dem dabei Bemerkten. Wir gewinnen dadurch nicht bloß Vollständigkeit des nächsten Dreiklangs, sondern auch für die nächsten Akkorde bequemere Fortschreitung, als wenn wir den Alt über *f* nach *e*, den Tenor über *d* nach *c* hinuntergeführt hätten. — Bei *b* ist wieder der Dominantakkord richtig eingeführt worden. Dadurch aber gerät der Alt im folgenden Akkorde hinauf nach *c* und muss dann hinunterspringen nach *f*, während der Bass ebenfalls von *c* nach *f* geht, nur hinauf. Dies ist der oben erwähnte Fall einer Oktavenfolge in der Gegenbewegung. Er kann gelegentlich wohl statthaft sein; jetzt ist es besser, ihn zu vermeiden. — Bei *c* musste der Tenor von *d* nach *e* gehen; von *c* aus hätte er mit dem Bass Oktaven gemacht. — Bei *d* zeigt sich die einzige Stelle, wo eine Abweichung von der ersten Harmonieweise not-

wendig erscheint. Die sechsmalige Anwendung desselben Akkordes bei stillstehender Melodie ist hier in der ersten Bearbeitung ärmlich und unbefriedigend zu nennen; in der zweiten wechseln wir mit *c-e-g*, *g-h-d* und *g-h-d-f*. Auch *e-g-h* hätte eingemischt werden können; wir haben aber bereits oben (in den Bemerkungen zu Beisp. 144) auf die Mattheit dieser Folge hingewiesen.

Merken wir uns zum Schluss dieser Anweisung noch eine

Maxime.

Wenn wir irgendwo den Dreiklang der Dominante ungenügend finden, so kann bisweilen der Dominantseptimenakkord vermöge seiner größeren Tonfülle und schärferen Beziehung auf den tonischen Dreiklang befriedigender sein. Wir wollen uns an diesen Ausweg dadurch erinnern, dass wir den ungenügend erscheinenden Akkord nennen und mit einem nachdruckvollen: Und! . . . . zu seiner Fortsetzung durch terzenweise Zufügung eines neuen Tons anregen. Also die Aussprache von

g-h-d — und! . . . .

erinnert, dass noch eine weitere Terz (*f*) zugefügt werden soll. Dieses nachdruckvolle Und wird uns vielfältige Dienste leisten.

In der ersten Harmonieweise diente der Dominantseptimenakkord nur als Mittel, die Fehler beim Fortschritt von der sechsten zur siebenten Stufe zu vermeiden. Dann haben wir gelernt, uns seiner nach freier Wahl zu bedienen. Nun erst ist es Zeit, ihn in einer wichtigeren Bestimmung zu erkennen; es dient nämlich

B. der Dominantseptimenakkord bei der Bildung des Ganzschlusses.

Der Ganzschluss (§ 16) soll unseren musikalischen Gedanken enden, und zwar befriedigend, das heißt in solcher Weise, dass man ihn als wesentlich vollendet und abgeschlossen erkennt. Daher war in der einstimmigen Komposition die Tonika, auf der die ganze Komposition beruhte, in der Naturharmonie die erste oder Haupttharmonie und zwar mit der Tonika in der Ober- oder Hauptstimme Schlussmoment geworden. In beiden Fällen wurde die Tonika und mit ihr die Tonart der Komposition bezeichnet; und allerdings ist die Tonart einer Komposition Grundlage oder Grundstoff ihres Inhalts.

Ist aber die Tonika oder der tonische Dreiklang wirklich befriedigende Bezeichnung der Tonart? weiß man, wenn wir *c* oder *c-e-g* angeben, mit Bestimmtheit, dass wir uns in der Tonart *C*dur befinden? — Nein. Man kann es vermuten, aber nicht sicher wissen; denn der Ton *c* sowohl, als der Akkord *c-e-g* können in mehr als einer Tonart vorkommen, letzterer z. B. nicht bloß in

Digitized by Google

*C*dur, sondern auch in *G*- und *F*dur*. Wir müssen aber möglichst bestimmte Bezeichnung vorziehen, um möglichst befriedigend abzuschließen; und dazu bedarf es einer Harmonie, die ausschließlich einer einzigen Tonart eigen ist.

Eine solche finden wir im Dominantseptimenakkorde. Abgesehen einstweilen von den Molltonarten, die wir erst später zur Betrachtung ziehen, können wir aussprechen:

> jeder Dominantseptimenakkord ist nur in einer Tonart möglich, und zwar in derjenigen, auf deren Dominante er steht;

z. B. der Dominantseptimenakkord *g-h-d-f* nur in *C*dur. Dies ist der Fall, weil die zu ihm gehörenden Töne sich nur in einer einzigen — in seiner — Tonart zusammenfinden.

Der Beweis ist folgender. Bekanntlich** ist in *C*dur nichts, in *G*dur das erste Kreuz vorgezeichnet, das aus *f fis* macht. Dieses Kreuz (die Erhöhung von *f* in *fis*) bleibt bei allen mit Kreuzen vorzuzeichnenden Tonarten, in *D*, *A*dur usw. Ebenso ist in *F*dur das erste Be vorgezeichnet, das aus *h b* macht; dieses Be (die Erniedrigung des *h* in *b*) bleibt bei allen mit Been vorzuzeichnenden Tonarten, in *B*, *Es* usw. Nun kann der Dominantseptimenakkord von *C*dur, *g-h-d-f*, nicht in *G*dur gebildet werden, denn da fehlt es an einem *f*, weil dies zu *fis* erhöht worden, — folglich auch in keiner anderen mit Kreuzen vorgezeichneten Tonart, weil in allen *fis* und nicht *f* vorhanden ist. Ebensowenig kann *g-h-d-f* in *F*dur oder einer anderen mit Been vorgezeichneten Tonart gebildet werden, weil ihnen allen *h* fehlt, an dessen Stelle seit *F*dur *b* getreten ist. Folglich kann *g-h-d-f* nur in *C*dur stattfinden. Da nun alle Durtonarten gleich gebildet sind, so gilt von jeder, also auch von dem Dominantseptimenakkord einer jeden, was eben von *C*dur und seinem Dominantseptimenakkorde bewiesen worden ist.

Weil nun der Dominantseptimenakkord das sicherste Zeichen der Tonart ist, so dient er zur Bildung des Ganzschlusses. Bis jetzt haben wir unsere Ganzschlüsse (in harmonischer Beziehung) durch die Folge der Dreiklänge der Dominante und Tonika gemacht. Jetzt haben wir das Vollkommenere erkannt:

> der Ganzschluss wird (in harmonischer Beziehung) durch Verbindung des Dominantseptimenakkordes mit dem tonischen Dreiklang, in den er sich auflöst, gebildet;

denn nur durch diese Verbindung wird die Tonart vollkommen bezeichnet.

---

* Und außerdem in *E*moll und *F*moll.

** Allgemeine Musiklehre S. 60.

Nun aber lassen sich beide Akkorde in mehrfacher Stellung ihrer Töne zusammenstellen, wie wir in No. 146 gesehen haben. Alle dort aufgewiesenen Formeln können als Ganzschlüsse gelten. Allein wir wissen bereits (§ 16) seit dem Satz in der Naturharmonie, dass der Schluss nur dann vollkommen befriedigt, wenn der wichtigste Ton, die Tonika, in der wichtigsten Stimme, der Oberstimme, erscheint. Dies ist in No. 146 nicht durchweg der Fall. Daher haben wir zu unterscheiden zwischen vollkommenen und unvollkommenen Schlüssen. Die ersteren sind solche, in denen, wie hier bei *a*) und *b*)

die Tonika in die Oberstimme tritt; der stärkste ist der erste (*a*), weil *h* im Dominantakkord nach *c* gehen muss, folglich das Vorgefühl des darauf folgenden *c*, also des vollkommenen Schlusses erregt, während *d* sich auch in die Terz auflösen könnte. Unvollkommene Schlüsse sind die bei *c*), *d*) und *e*); hier sind die, welche die Terz des tonischen Dreiklangs in die Oberstimme stellen, immer noch stärker, als der letzte mit der Quinte in der Oberstimme, weil die Terz der entscheidendere und wichtigere Ton ist.

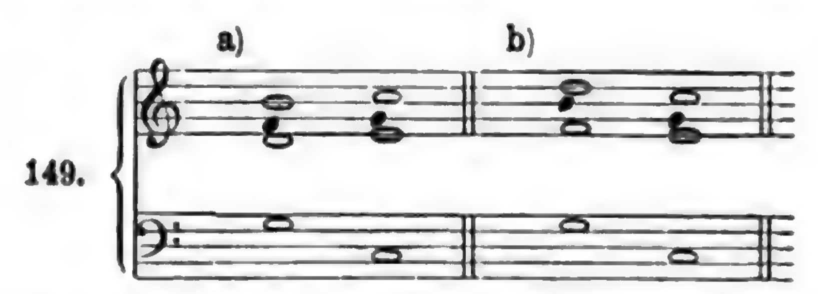
Dieser Auffassung gemäß erkennen wir als Regel, uns des vollkommenen Ganz-Schlusses zum Schlusse selbständiger Sätze zu bedienen.

C. Abweichungen vom Gesetz des Dominantseptimenakkordes.

Wir haben jetzt nicht bloß die Freiheit, den Dominantseptimenakkord in Harmonisierungen einzuführen, sondern auch die Verpflichtung, ihn zur Bildung des Schlusses zu nehmen; er wird also weit öfter erscheinen, als früher, wo er nur als Notbehelf diente, um über die bekannten Fehler hinwegzukommen. Unter diesen Umständen kann es nicht mehr mit gleichgültigem Auge angesehen werden, dass durch die Auflösung des Dominantseptimenakkordes der darauf folgende Dreiklang (wie oben Beisp. 148, *a* bis *c* zeigt) so oft seine Quinte verliert; wir können dieselbe entbehren, aber daraus folgt nicht, dass wir es überall müssen, dass wir nicht öfters wünschen, den Dreiklang vollständig zu haben; und zwar ohne dies durch eine neue Unvollständigkeit, näm-

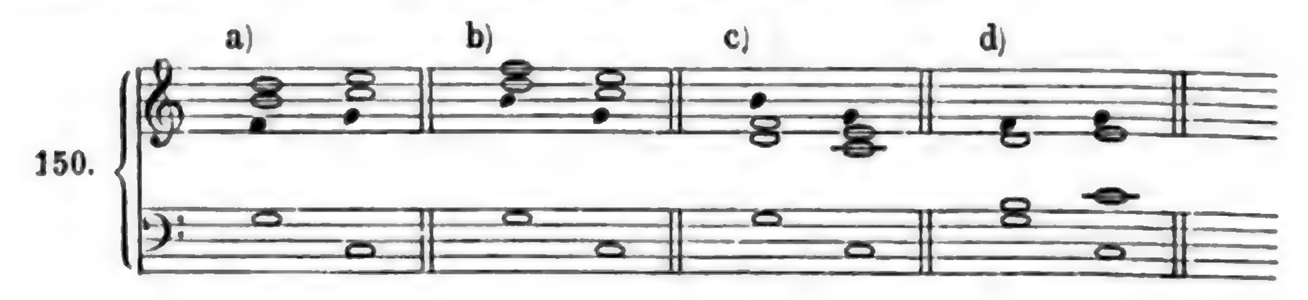
lich des Dominantakkordes (Beisp. 148, *d* und *e*, oder Beisp. 146, *e*) zu erkaufen.

Um nun, wenn wir es wünschen, den Dreiklang vollständig zu erhalten, dürfen wir von der Strenge des für den Dominantseptimenakkord gegebenen Gesetzes etwas nachlassen. Dies ist im Grunde schon in No. 146, *a* geschehen; streng genommen hätte der Diskant ebenfalls aus der Dominante in die Tonika gehen müssen; wir ließen ihn aber stehen, um Oktaven zu vermeiden. Hier —



sehn wir zwei neue Wendungen, um nach dem Dominantseptimenakkord einen vollständigen Dreiklang zu gewinnen. Bei a) ist der Dominantseptimenakkord richtig nach *c-e-g*, der Bass *g* nach *c*, die Terz *h* nach *c*, die Quinte *d* nach *e* geführt. Nur die Septime geht nicht hinab nach demselben *e*, sondern gegen die Regel hinauf nach *g*. Mit welchem Rechte? Man darf hoffen, dass die Abweichung der einen unregelmäßigen Stimme in der Umgebung der sie eng umschließenden, ebenmäßig in Sexten fortschreitenden Stimmen nicht scharf genug bemerkt werden wird, um zu verletzen, zumal der nach *f* im Alt zu erwartende Ton *e* doch an derselben Stelle — wenn auch in einer anderen Stimme — zum Vorschein kommt. Bei b) gehen ebenfalls alle Stimmen richtig, nur die Terz geht nicht hinauf nach *c*, sondern statt dessen regelwidrig hinab nach *g*; die Rechtfertigung ist dieselbe, wie bei a).

Man erkennt, dass hiermit die Regel für den Dominantakkord keineswegs aufgehoben ist. Die Terz desselben hat durchaus die Neigung, eine Stufe zu steigen, die Septime, eine Stufe zu fallen; man fühlt dies am deutlichsten, wenn man singend erst die Terz hinauf, dann regelwidrig hinab, die Septime erst hinab, dann regelwidrig hinauf führt. Wir weichen davon nur ab, um einen besonderen Vorteil zu erlangen, und in der Hoffnung, dass die Abweichung sich verbergen oder durch die Verhältnisse gemildert sein werde. Daher muss man hier bei a) und b)

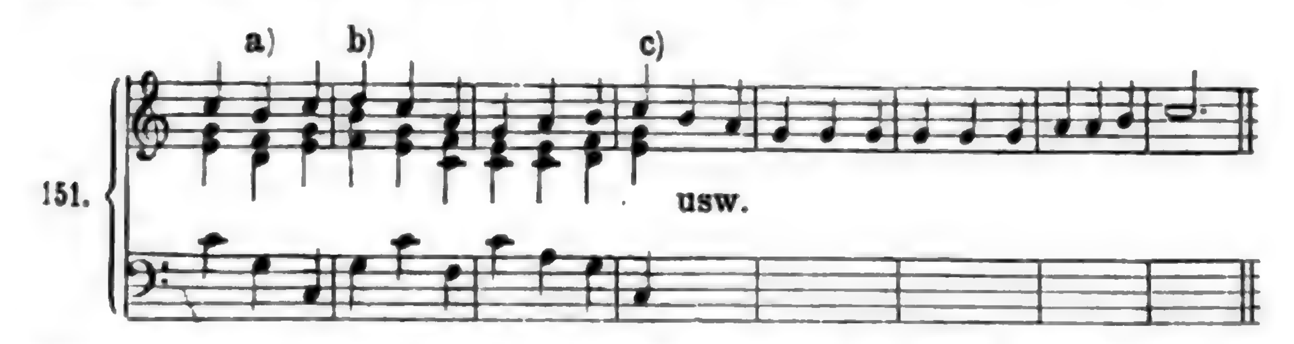


Digitized by Google

dieselben Abweichungen schon bedenklicher finden, weil sie sich bloßstellen; bei c) noch mehr, weil sie in der Hauptstimme, also am vernehmlichsten, auftreten. Die Führung bei d) wäre offenbar zweite, die üblichste von allen*.

Mit Hilfe dieser Freiheiten in der Führung des Dominantseptimenakkordes lässt sich mancher Fall fließender darstellen, z. B. die Bearbeitung von No. 147 in dieser Weise:

151.



Bei b) sind wir durch die freie Führung des Alt den in No. 147 gesetzten Oktaven entgangen, bei c) der widrigen Verdoppelung der Terz.

Hiermit ist die Übung in der freien Einführung des Dominantseptimenakkords angebahnt†.

§ 25. **Selbständiger Gebrauch der Harmonie.** Es hat schon oben (§ 19 Ende) nicht unbemerkt bleiben können, dass wir uns, selbst abgesehen von der Beschränktheit unserer jetzigen Mittel, schon deswegen in untergeordnetem Kreise bewegen, weil wir das freie Schaffen vollständiger Tonstücke aufgegeben und uns auf bloße Begleitung gegebener Melodien beschränkt haben. Allerdings müssen wir uns dies noch gefallen lassen, so lange unsere harmonischen Mittel zu arm und unbehilflich sind für höhere Leistungen und so lange die Entwicklung des Harmoniewesens uns ausschließlich in Anspruch nimmt. Indes, sobald und soviel wie möglich wollen wir das eigene Bilden von Tongestalten wieder in Anspruch nehmen.

Freie und befriedigend gestaltete Liedsätze (§ 17), so beweg-

---

* Warum ist die Wirkung von d) noch übler als die von c)? — Erstens weil neben der regelwidrigen Führung der Septime Diskant und Tenor in Quinten gehn; die erste Quinte ist zwar eine verminderte — dies mag den Fall etwas leidlicher hinstellen. Zweitens weil die Septime im Widerspruch mit ihrem sanften hinab sich schmiegenden Charakter hinaufgezwungen wird. Bei c) hat die Terz wenigstens einen weiteren und kräftigeren Schritt zu tun, wenn auch abwärts statt aufwärts.

† Achte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage IV mitgeteilten Melodien nach der für die siebente Aufgabe erteilten Anweisung, doch mit freier — und für den Schluss notwendiger — Einführung des Dominantseptimenakkordes und unter Benutzung aller in No. 146 und 149 aufgewiesenen Stellungen.

349913A

Digitized by Google

liche und lebendige, wie bei der ein- und zweistimmigen Komposition schon gelungen sind, können jetzt in der neuen Harmonieweise nicht gelingen. Denn noch verstehen wir nichts, als zu jedem Melodieton einen Akkord — und zwar vierstimmig — zu setzen, also massenhaft zu schreiben: und das verträgt sich schlecht mit feinerer und lebhafterer Bewegung. Ein Satz wie dieser —

152.

nimmt sich einstimmig (*a*) oder allenfalls zweistimmig (*b*) ganz gut aus, wiewohl sich auch für ihn die angemessenere Begleitung erst später finden wird. Unter der Last von vier miteinander gehenden Stimmen dagegen und mit unserem bis jetzt noch in weiten Schritten herumstolperndem Basse (*a*) —

153.

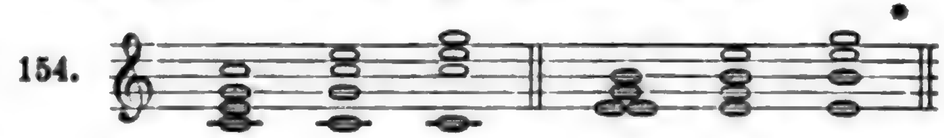
würde er erliegen; — träte gar (*b* bei †) ein Dominantakkord in bekannter Umständlichkeit ein, so würde der Fortgang noch täppischer.

Zunächst also beschränken wir uns auf die Bildung von Harmoniegängen, das heißt von folgerecht ausgebildeten Akkordfolgen, anfangs in einfachster, ruhigster Rhythmik dargestellt. Dann wollen wir, wenn auch bei der Schwerfälligkeit unserer jetzigen Harmonik die Komposition von Liedsätzen noch nicht gelingen kann, doch wenigstens die harmonischen Grundlagen zu dergleichen Sätzen feststellen und durchüben.

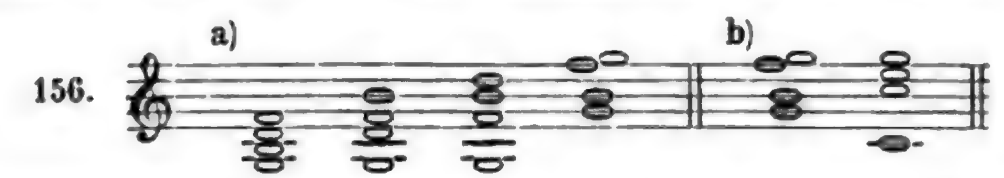
Zu Sätzen sowohl als Gängen bedarf es aber eines Motivs und seiner folgerechten Fortführung. Zu Harmoniegängen und Satzgrundlagen werden wir daher Harmonie-Motive brauchen. Wie nun Motive der Tonfolge (§ 6) aus zwei oder mehr Tönen, so bestehen Motive der Harmonie (§ 16) aus der Verknüpfung von zwei oder mehr Harmoniegestalten, das heißt, Akkorden. Als nächstliegendes Motiv könnte schon die Fortführung eines einzigen Akkordes gelten. Überall haben wir nämlich schon Akkorde in verschiedener Stellung ihrer Töne gesehen, z. B. in Beisp. 142 den

Digitized by Google

großen Dreiklang auf *c* so, dass bald die Oktave, bald die Terz, bald die Quinte in der Oberstimme lag. Diese Stellung der Akkordtöne, vermöge deren der Grundton zwar immer an seiner Stelle (in der tiefsten Stimme) bleibt, die Oberstimme aber entweder die Oktave, oder Terz, oder Quinte (und bei Septimenakkorden die Septime) im Akkord übernimmt, nennt man die Lagen des Akkordes und zwar die erste, zweite, dritte — oder Oktav-, Terz-, Quint-Lage. Dies leitet auf jene ersten Motive, in denen ein Akkord durch einige oder alle Lagen geführt wird.



Was wir hier am großen Dreiklang auf *c* und am kleinen auf *e* gezeigt haben, kann mit jedem Dreiklang auf mannigfache Art geschehen; auch mit dem Dominantakkord wie hier bei a),

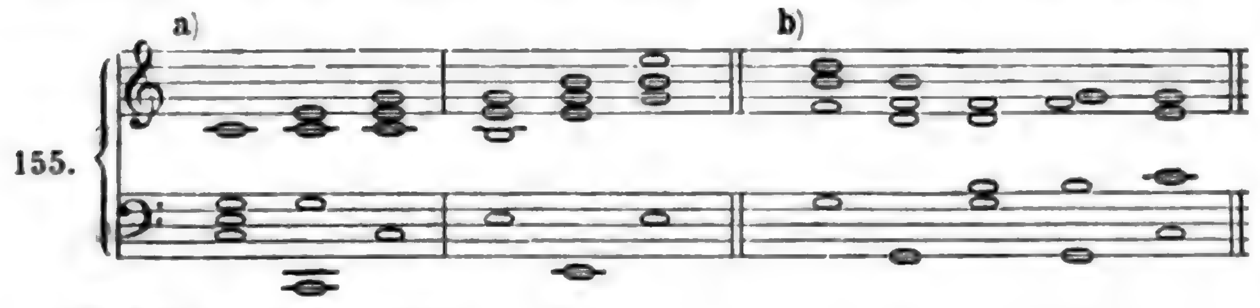


und allen Akkorden, die wir künftig noch auffinden werden.

Bei dem Dominantakkorde könnte die Durchführung durch die Lagen auf den ersten Augenblick fehlerhaft scheinen. Denn wir wissen, dass derselbe fortschreiten muss in den tonischen Dreiklang, dass seine Septime *f* hinab nach *e*, seine Terz *h* aber aufwärts nach *c* schreiten muss; und hier geht *f* nach *h* und *h* nach *d*, dann wieder *h* nach *d* und so fort. Allein man erkennt gar bald, dass der Augenblick des rechten Fortschreitens nur noch nicht ge-

---

* Für dieses und viele folgende Notenbeispiele sei ein für allemal bemerkt, dass Harmonien in so hoher Lage nicht in gebührendem Vollklang ertönen. Man muss bei allen — nur der Raumersparnis wegen so ungünstig dargestellten Harmonien wenigstens den Bass, bisweilen den ganzen Akkord eine Oktave tiefer stellen. Die Beispiele 154 und 156 würden, in dieser Weise



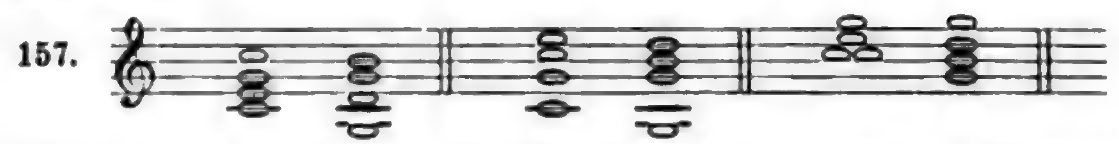
dargestellt, günstiger wirken.

Dagegen soll der Schüler nicht über die normalen vier Stimmen hinausgehn, weil Verdoppelung des Basses in Oktaven oder Vollgriffigkeit allerdings die sinnliche Wirkung erhöht, leicht aber das Ohr übertäubt und die aufmerksamere und feinere Auffassung der Harmonie beeinträchtigt.

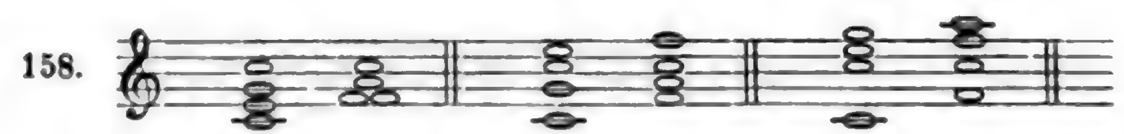
Digitized by Google

kommen ist; der zweite, dritte und vierte Akkord sind nur fortschreitende Wiederholungen des ersten, und nur die Wiederholung muss sich — wie wir in Beisp. 155 b sehen — nach der obigen Regel auflösen.

Eine zweite Reihe von Motiven würde die Verknüpfung nächstverwandter Akkorde geben. Die drei großen Dreiklänge auf Tonika, Oberdominante und Unterdominante sind mit ihren Tönen in einer und derselben Tonart enthalten, werden aber von uns als entlehnt betrachtet aus den Tonarten, in denen sie tonische Harmonien sind und erinnern an diese Tonarten, oder stellen sie vor und stehen eben so wie diese miteinander in nächster Verbindung. Daher erkennen wir als Motiv engsten Zusammenhanges die Verknüpfung der Dreiklänge von Tonika und Oberdominante, die wir hier

157. 

in allen Lagen aufweisen, desgleichen den Verein der Dreiklänge von Tonika und Unterdominante, die hier —

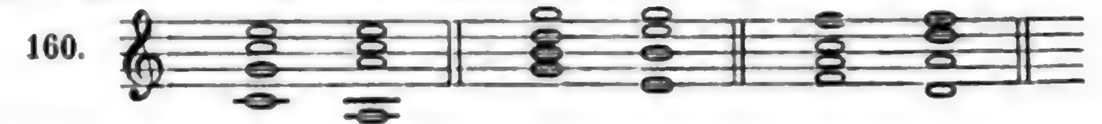
158. 

ebenfalls in allen Lagen auftreten. Hier sowohl wie in allen sonstigen Bildungen führen wir jede Stimme in den nächsten Ton des folgenden Akkordes, oder lassen sie, wenn es sein kann, auf demselben Ton stehen. Wollen wir z. B. aus dem Dreiklang der Oberdominante in den tonischen, oder aus diesem in den der Unterdominante gehen, so wird dies in der Regel, das heißt ohne besonderen Antrieb, nicht füglich so, wie hier bei a) —

159.

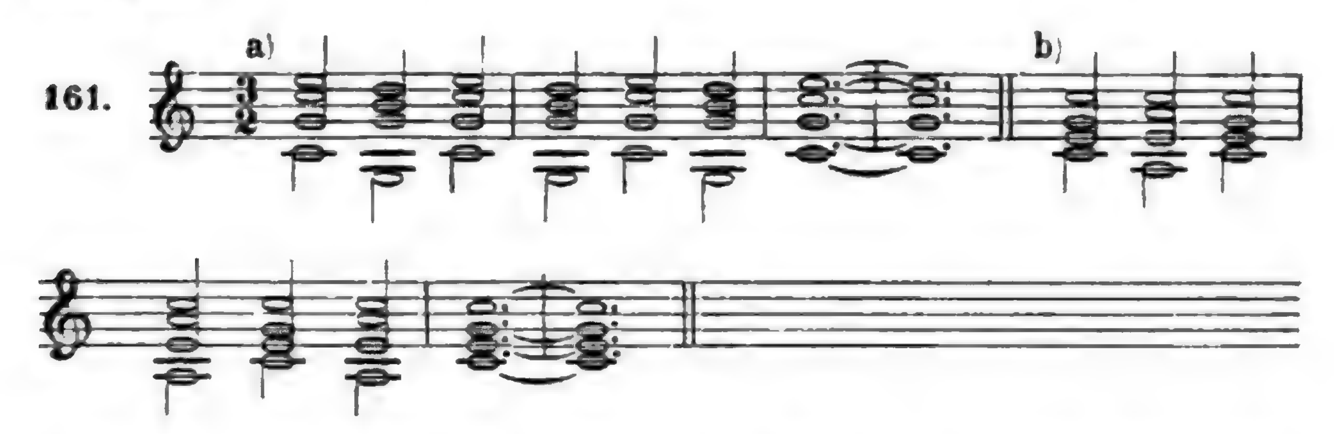
geschehen, sondern fließender und zusammenhängender in der bei b) gezeigten Weise*.

Nächstverwandt sind bekanntlich auch die Paralleltonarten: folglich geben auch ihre tonischen Akkorde

160. 

* Hierzu der Anhang D.

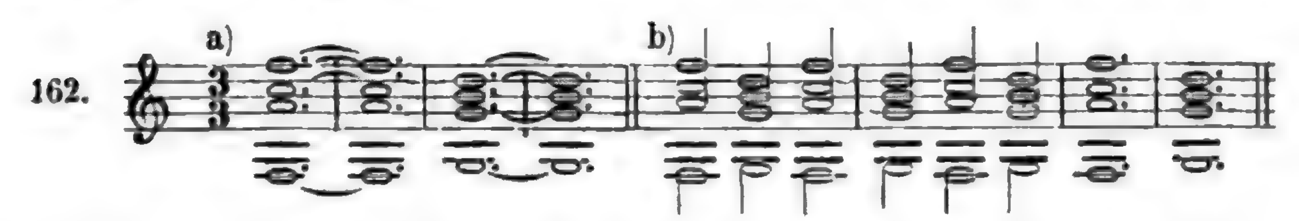
Harmoniemotive nächsten Zusammenhanges. Allein hier zeigt sich das unbefriedigendere Wesen der aus Tönen der Durtonart gebilten Mollakkorde. Verbundene Durakkorde lassen sich, wie hier bei *a* —



unbedenklich wiederholen; gleiches Hin- und Hergehen von Dur zu Moll, wie bei b), erscheint schwankend und Unruhe verursachend.

Nächstverbunden müssen endlich der Dreiklang auf der Dominante mit dem Dominantakkorde (der nur Erweiterung des ersteren ist) und der tonische Dreiklang mit dem Dominantakkorde (wegen der innigen Beziehung des letzteren auf den ersten) genannt werden.

Hiermit ist die Reihe der Harmoniemotive — selbst auf unserem jetzigen beschränkten Standpunkte — keineswegs beschlossen. Wir wissen bereits, dass auch Akkorde, die nur entferntere Beziehung (äußerlich durch gemeinschaftliche Töne angedeutet) oder gar keine zueinander haben, als etwa die gemeinsame Tonart, z. B. die hier bei a) —



aufgestellten, einander folgen können. Möglich ist es daher allerdings, auch aus solchen Akkordverbindungen Harmoniemotive zu bilden. Allein man wird bald gewahr, dass damit nicht weit zu kommen ist. In seltener Anwendung können fremde Harmonieschritte überraschend, feierlich und erhaben oder sonst charakteristisch wirken; so der oben bei a) bezeichnete, wenn er nur in rechter Fülle dargestellt wäre*. Wiederholt man aber (wie oben

* Auf solchen Wendungen beruht ein großer Teil des Reizes, den Tonsätze aus der Zeit des 15. bis 17. Jahrhunderts, namentlich Palestrinas, Lassus' und beider Gabrieli auf uns ausüben. Auch uns Neueren kann dergleichen am rechten Orte zu gute kommen; es hervorsuchen — oder gar durch Übung sich eingewöhnen, würde zu Manier und Unwahrhaftigkeit führen.

bei *b)* oder häuft man dergleichen Schritte, so wird, was anfangs überraschend war, bald befremdend, barock, verwirrend.

Allen Dreiklängen der Tonart schließt sich der Dominantseptimenakkord bequem an. Allein auch diese Verbindung kann nicht weit führen, da der Dominantakkord sich — soviel wir bis jetzt wissen — jederzeit und ungesäumt in den tonischen Dreiklang auflösen muss.

Erwägt man endlich, dass in jedem der bisher angedeuteten Harmoniemotive

1. bald einer oder der andere, bald beide Akkorde wiederholt,
2. oder durch die Lagen geführt, ferner
3. in verschiedener Rhythmisierung dargestellt,

dass ferner jedes Motiv

4. durch Wiederholung oder
5. Zufügung von neuen Akkorden erweitert werden kann;

so finden wir hier, wie früher in der einstimmigen Komposition eher die Wahl unter vielen Motiven als das Auffinden derselben Bedenken erregend. Mit jedem Fortschritt übrigens, den wir in der Harmoniekunde tun, wird sich der Stoff zu dergleichen Motiven mehren.

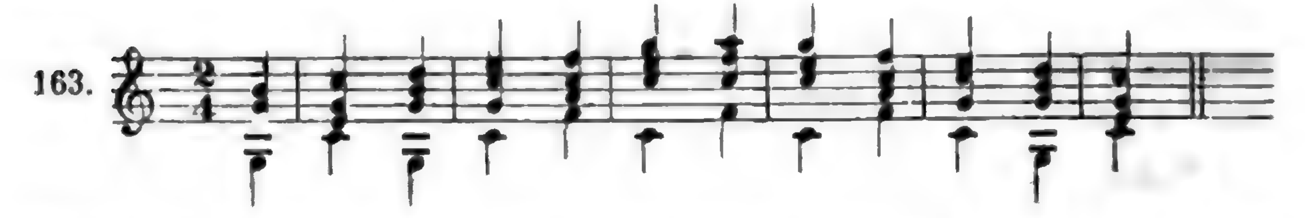
Die erste Verwendung für dieselben erfolgt in der

A. Bildung von Harmoniegängen (harmonischen Sequenzen).

Es wird hier ein kleiner Anfang damit gemacht; wir werden aber öfters auf diese Aufgabe zurückkommen.

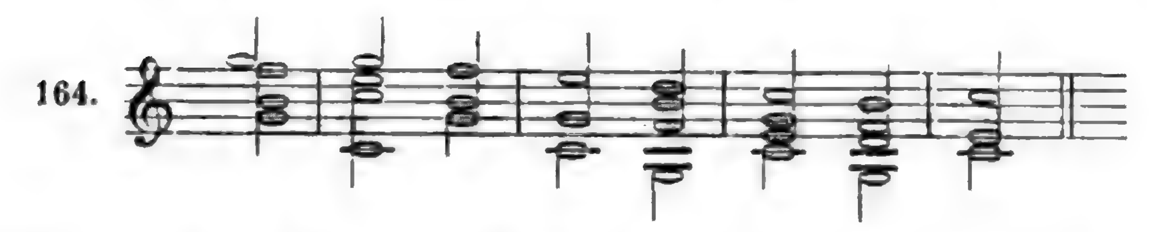
Diese Übung dient zunächst, den Schüler in der Harmonie und ihrem lebendigen freien Gebrauch einheimisch zu machen. Ihre tiefere Bedeutsamkeit werden aber die Harmoniegänge erst später enthüllen, wenn sich zeigt, dass sie wesentlicher Bestandteil größerer Kunstformen, durchgreifendes Mittel für Fortbewegung und Verknüpfung musikalischer Sätze und Grundlage unzähliger Melodien und Satzbildungen sind.

Im allgemeinen kann schon jede Akkordreihe, die sich nicht in periodischer oder Satzform fest abschließt, harmonischer Gang heißen. Also schon dieser Teil der harmonisierten Tonleiter —

163. 

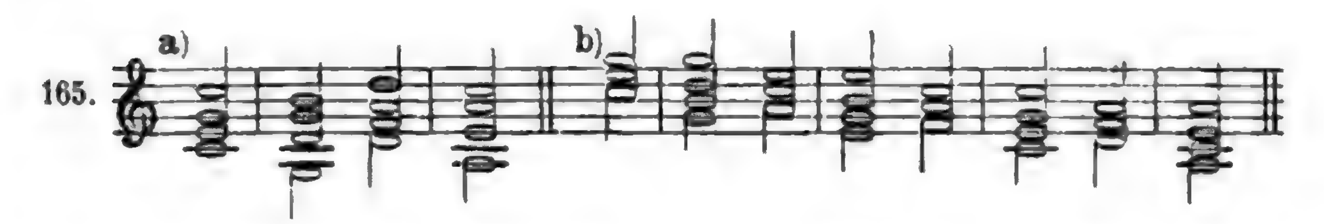
kann als solcher gelten; eine andere Akkordfolge lässt sich aus der Verknüpfung der Lagen und Auflösungen des Dominantakkordes —

Digitized by Google

164. 

bilden, wiewohl sie vielmehr für einen Satz, nur von geringer melodischer und rhythmischer Entwicklung, angesehen werden muss. Eine dritte Akkordfolge liegt in No. 143 vor, in den sechs Akkorden über terzenweise absteigendem Basse, der man nur Dominantakkord und tonischen Dreiklang anzuhängen hätte, um sie ebenfalls satzartig zu schließen, wie No. 170 zeigt.

Entschiedenere Harmoniegänge gewinnen wir aus der Verknüpfung von zwei oder mehr Akkorden zu einem Harmoniemotiv und der Verfolgung desselben in folgerichtiger Weise. So haben wir z. B. in No. 157 den tonischen und Dominant-Dreiklang — — also zwei Dreiklänge — verknüpft, deren zweiter eine Quarte tiefer (oder Quinte höher) steht, wie man an den Grundtönen im Basse bemerkt. Hiernach führen wir also den Bass mit darüber gestellten Dreiklängen in zweierlei Weisen, wie hier bei a) und b),

165. 

fort und gewinnen damit zwei, wenn auch nicht ausgedehnte Gänge*. Der erstere hätte sich mit einem erweiterten Aufschritte nach *f* um einige Schritte fortsetzen lassen.

Welche Gänge sich aus den Motiven No. 158 und entlegeneren bilden lassen, wie man durch Erweiterung der Motive, durch Lagenwechsel und Rhythmisierung zu neuen Gestaltungen kommen kann, dies durchzuarbeiten, darf dem Schüler überlassen bleiben†.

---

* Die Erweiterung gewinnen wir später, in No. 198.

† Neunte Aufgabe: der Schüler hat

1. in *C*dur schriftlich aus den geeigneten Harmoniemotiven Gänge zu bilden, sie
2. am Instrument in allen Lagen auszuführen, dann
3. dieselben, ebenfalls am Instrument, allmählich auf die anderen Tonarten zu übertragen.

Diese Übung muss von Zeit zu Zeit wieder aufgenommen werden, bis Vorstellung und Darstellung dem Schüler sicher und geläufig geworden sind. Je fleißiger jeder Gang mit Hilfe des Lagenwechsels, wie hier:

Die andere Weise freier Verwendung der Harmonie ist

B. die Bildung von Liedesgrundlagen.

Liedförmige Sätze (wie alles andere) werden vom Künstler nicht etwa so geschaffen, dass er erst eine Harmoniefolge bildete und dann eine Melodie dazu suchte, oder umgekehrt erst die Melodie erfände und dann sich nach einer Begleitung umsähe. Vielmehr tritt ihm beides vereint, das Ganze in seiner wesentlichen Einheit vor das innere Auge und es ist ihm möglich, dasselbe wenigstens in bezeichnenden Zügen, wenn nicht ganz vollständig, sogleich festzuhalten. Hiernach hat auch bei den Aufgaben in einstimmiger Komposition und zweistimmiger Naturharmonie gestrebt werden sollen. Auf unserem jetzigen Standpunkte dagegen haben wir bereits oben das Unzulängliche unserer dermaligen Harmoniegeschicklichkeit für freien Satz erkannt; es darf also von jener künstlerischen Liedkomposition nicht die Rede sein. Wohl aber können wir untersuchen, welche Harmonie-Grundlagen für Liedsätze anwendbar sind, und uns dieselben geläufig machen. Dies ist eine nützliche Vorübung für die wirkliche Liedkomposition, gibt beiläufig eine Reihe von Vorspielen (Präludien) an die Hand (deren man vor dem Beginn einer Musik bisweilen bedarf, um die Zuhörenden aufmerksam zu machen, oder die Sänger auf den Anfangston hinzuleiten) und bietet neue Gelegenheit, fließenden Gebrauch der Harmonie zu üben.

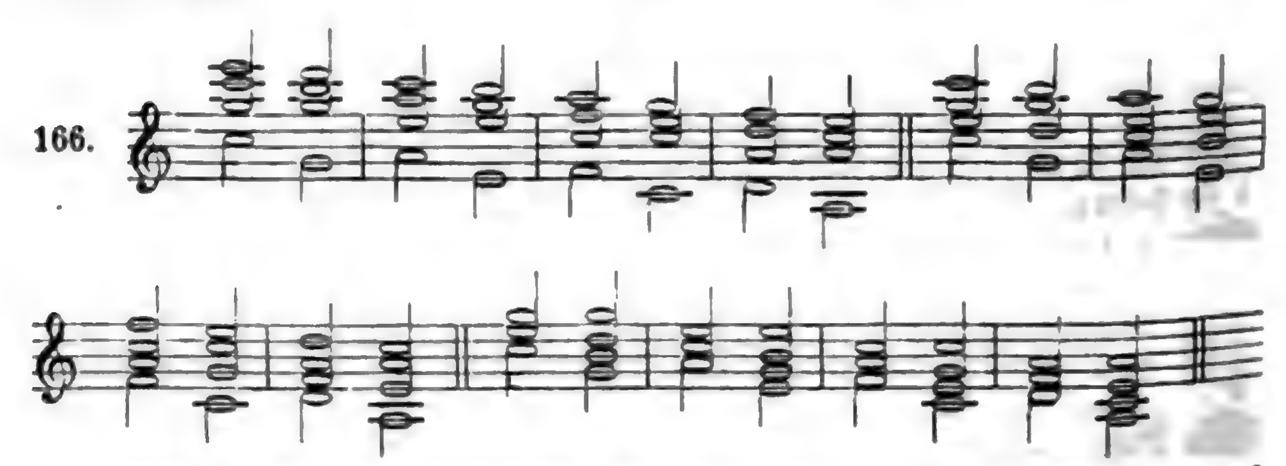
Für jetzt kommt bloß die satzförmige und periodische Liedkomposition in Betracht: für die Darstellung zwei- und dreiteiliger Liedsätze genügen unsere harmonischen Mittel noch nicht.

1. *Satzartige Liedform.*

Das Lied in Satzform wird der Regel nach (§ 9) eine Ausdehnung von 4 oder 8 Takten haben und muss (Beisp. 109) mit

---

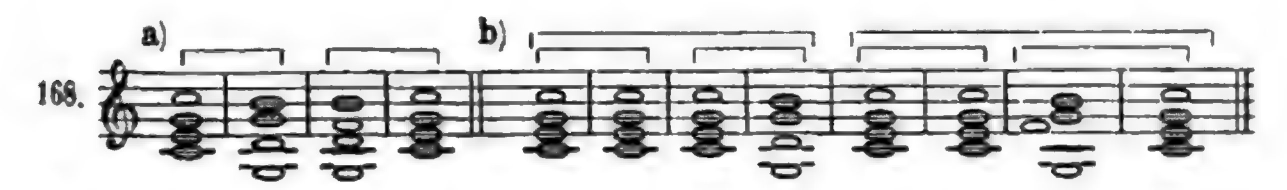
166.



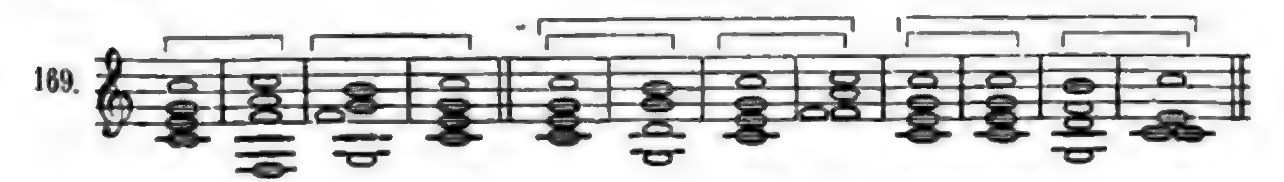
(ein aus No. 165, *b* genommener) durchgearbeitet wird, desto geläufiger und fließender werden Vor- und Darstellungsvermögen entwickelt.

einem Ganzschluss enden. Wir gehen dabei von der Annahme aus, dass der zweite Takt gegenüber dem ersten als der schwerere zu verstehen ist und der Aufbau in vollständiger Symmetrie erfolgt, sodass der 4. resp. 8. Takt vermehrtes Gewicht, d. h. größere Schlusskraft haben. Hier

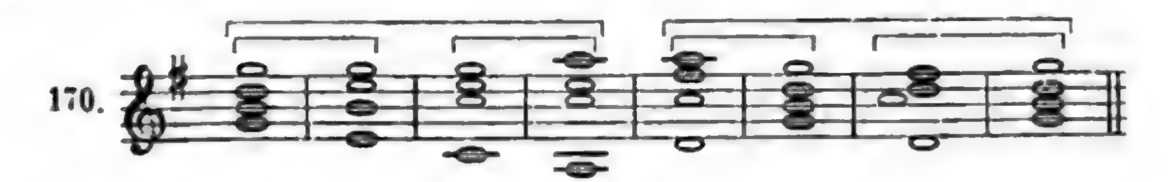
sieht man die Norm für dasselbe; es ist die Tonart *C*dur vorausgesetzt und mit *GC* der Ganzschluss in derselben (Oberdominante und tonischer Dreiklang) bezeichnet; alle leeren Takte, sowie die ersten zwei oder drei Teile des vorletzten Taktes können nach Belieben — natürlich fehlerlos und zusammenhängend — harmonisiert werden. Dabei stellt sich heraus, dass die einfachste Liedanlage wenigstens zwei Harmonien (Dominantdreiklang und Dominantseptimenakkord für eine gerechnet) fordert, die hier bei a)



in der Kürze, bei b) breiter aufgestellt sind. Der nächste Akkord, den man hinzuziehen möchte, wäre der Dreiklang der Unterdominante;

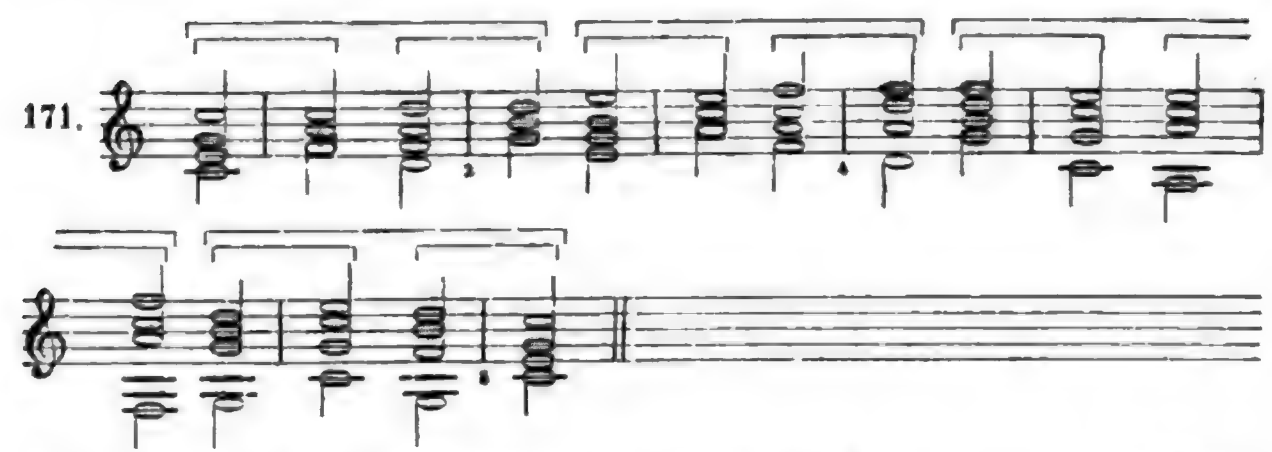


ihm würde sich der Dreiklang der Parallele — oder die in No. 143 gefundene Akkordreihe —

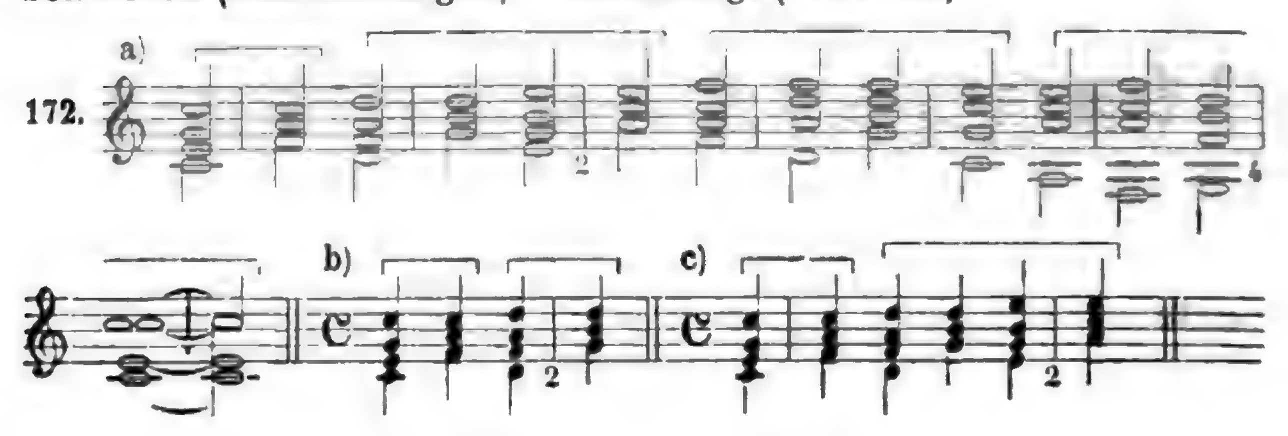


anschließen. Abgesehen von allem sonst noch Möglichen muss sich auch jeder Gang zum Liedsatze gestalten lassen, sobald wir ihm eine angemessene Ausdehnung: von 2, 4, 8, allenfalls 6 (bei dreitaktiger Ordnung; vgl. No. 49) — nicht gern 3 oder 5 Takten (in welchem Falle der erste Takt als schwerer verstanden werden müsste) und den notwendigen Schluss (Oberdominante-Tonika) geben, z. B. dieser —

Digitized by Google

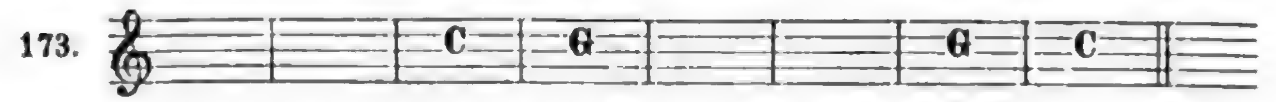
171.


wollte man diese Harmoniefolge bereits auf dem siebenten Takt zu Ende führen (Beisp. 172) so würde ein befriedigender Abschluss nur dann empfunden werden können, wenn wir uns den ersten Takt als schweren denken, d. h. den Aufbau in zweitaktigen Motiven verfolgen, sodass erst der dritte dem ersten antwortet. Den Unterschied beider Auffassungsweisen macht man sich am einfachsten klar, indem man das Beispiel sich in Vierteln vorstellt und je zwei Takte zusammenzieht, sodass der Taktstrich den schweren (schlussfähigen) Takt anzeigt (172 b—c)

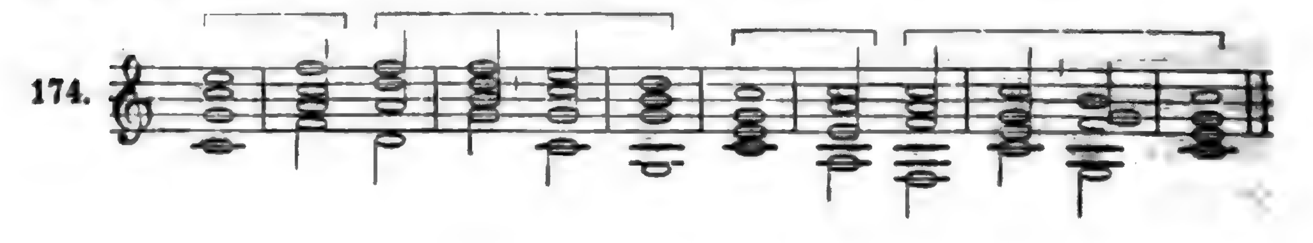
172.


2. *Periodische Liedform.*

Die Norm für das periodische Lied kann grundsätzlich nur diese —

173.


sein, gleichviel, ob man sie auf zweimal vier, oder zweimal zwei, oder zweimal acht Takte erstreckt; der Vordersatz erhält einen Halbschluss, zu dem der tonische Dreiklang in den Dominantdreiklang schreitet; der Nachsatz erhält einen Ganzschluss. Die Buchstaben *CG* und *GC* deuten (wieder *C*dur als Tonart angenommen) dies an. Hier

174.


Digitized by Google

geben wir wenigstens eine Ausfüllung der Norm, alle weiteren der Übung des Schülers überlassend.

So gewiss übrigens die hier aufgestellte Norm im allgemeinen die sachgemäßeste ist, wie sich schon bei der Naturharmonie, dann aber gründlicher aus der Bedeutung des Gegensatzes von Tonika und Dominante hat erkennen lassen: so findet der Komponist sich doch bisweilen bewogen,

a) im Halbschlusse statt des tonischen Dreiklangs den der Unterdominante (als nächstwichtigen Akkord) dem Dreiklange der Oberdominante vorauszuschicken*, wie 175 bei NB:

175.

b) statt des Halbschlusses einen unvollkommenen Ganzschluss, wie 176 bei a:

176.

c) statt des Ganzschlusses mit Dominantseptimenakkord und tonischem Dreiklang einen aus den Dreiklängen der Unterdominante und Tonika gebildeten Schluss (wie 176 bei *b*) zu setzen; den letzteren Schluss nennt man Kirchenschluss**.

* Wunderlich genug ist dieser Schluss, da die Akkorde, die ihn bilden, nicht einmal zusammenhängen, wie schon oben bemerkt worden. Indes ist er bisweilen (wie sich im Choralsatze zeigen wird) unentbehrlich. Dagegen hat die neuerdings wieder hervorgeholte Meinung: jeder Dreiklang der Tonart, dem der Dominantdreiklang folge (also in *C*dur die Dreiklänge von *d*, *e* und *a* außer denen auf *G* und *F*), bilde mit diesem einen Halbschluss, sich weder wissenschaftlich noch erfahrungsmäßig begründet. Nur ein rhythmischer Abschnitt kann dazu (wie zu jedem Momente der Ton- und Akkordfolge) eintreffen.

** Dieser Kirchenschluss ist einer von den Schlüssen, die das System der Kirchentonarten, über welches in der Lehre vom Choralsatze mehr zu reden sein wird, festgestellt hat; daher sein Name. — Die Benennung authentischer und plagalischer Schluss für Ganz- und Kirchenschluss ist irreleitend, wie man aus dem Begriff des Authentischen und Plagalen in den Kirchentonarten entnehmen kann.

Digitized by Google

Es ist leicht einzusehen, dass alle diese Wendungen, so gewiss sie unter Umständen recht oder nötig sein können, doch dem Begriff eines wahren und bestimmt wirkenden Schlusses nicht so wohl entsprechen, als die normalen Wendungen. Der Halbschluss in No. 175 bringt zwei nicht verbundene Akkorde zusammen; der unvollkommene Ganzschluss bei *a* in No. 176 würde den normalen Ganzschluss am Ende des Liedsatzes beeinträchtigen; der Kirchenschluss bezeichnet nicht einmal mit Bestimmtheit die Tonart; er ist ebensowohl in *F*dur als in *C*dur möglich und würde dort als normaler Halbschluss dienen. Wir müssen daher die früher (bei No. 173) aufgewiesenen Schlüsse als Norm festhalten, dürfen aber auch die abweichenden Wendungen in den Übungen† zu Liedesgrundlagen nicht außer acht lassen.

§ 26. **Anwendung fester Harmoniemotive auf Begleitung.** In der Ausarbeitung der Harmoniegänge ist endlich jene folgerichtigere und darum festere und tiefer wirkende Durchführung eines bestimmten Motivs zurückgekehrt, die wir in den früheren selbständigen Arbeiten stets beobachtet; bei der Harmonisierung gegebener Melodien aber haben wir sie bis jetzt außer acht gelassen. Das konnte auch hingehen. Denn einesteils ist noch die Frage, ob unsere jetzigen Melodien Anlass zu motivgetreuer Harmonisierung geben, andernteils hatten wir genug zu tun, auf dem noch neuen Felde der Harmonie die nötigen Mittel zu finden und fehlerlos anzuwenden. Offenbar wird aber folgerechtere Harmoniegestaltung auch diesen Sätzen höhere Kraft verleihen.

Wir wollen daher von jetzt an danach trachten, bei der Harmonisierung gegebener Melodien ein sich etwa darbietendes harmonisches Motiv, so weit es geht und so weit wir es nicht zu ermüdend finden, fortzuführen.

Versuchen wir es an nachstehender Melodie, die zunächst nach der ersten Harmonieweise bearbeitet worden ist:

177.

† Zehnte Aufgabe: es werden Harmoniegrundlagen zu Liedsätzen in Satz- und periodischer Form erst mit den normalen, dann mit den ausnahmsweisen Schlussformen ausgearbeitet, und zwar zuerst schriftlich in *C*dur. Dann werden sie allmählich, aber bloß am Instrument, in die anderen Tonarten übertragen.

Digitized by Google

Hier zeigen sich bei *A*, *B* und *C* Übelstände, die in der ersten Harmonieweise* wohl gemildert, nicht aber ganz überwunden werden konnten: bei *B* gehen Bass und Alt in Oktaven, Bass und Tenor in Quinten, bei *C* Bass und Diskant in Oktaven, Bass und Alt in Quinten, nur dass diese Fehler durch Gegenbewegung (wie Beisp. 147 b) gemildert sind; bei *A* treten nicht bloß unzusammenhängende Akkorde aneinander, sondern es geschieht dies auch mit gewaltsamer Bewegung (wie Beisp. 162a) der Oberstimmen, die Quarten- und Quintenschritte machen. Diese Übelstände lassen sich in der zweiten Harmonieweise beseitigen. Wir führen jetzt diese so aus:

hier verrät die Zeichnung der Melodie ein viermal genau (bei *) nachgeahmtes Motiv, das rhythmisch auch da kenntlich bleibt, wo es melodisch verschwindet und zu dessen Begleitung sich das harmonische Motiv von No. 171 verwenden lässt. Das harmonische Motiv zeigt zwei Dreiklänge über einem eine Quarte steigenden Basse. Dies lässt sich vom ersten zum zweiten, zweiten zum dritten, vierten zum fünften, fünften zum sechsten Takte (wie die darunterstehenden Buchstaben zeigen) wiederholen und verleiht dem Satz auch in harmonischer Beziehung eine Folgerichtigkeit und Einheit, die unseren bisherigen Harmonisierungen nicht eigen war.

Die Mittelstimmen müssen bei dieser Harmonisierung unruhig hin- und herfahren. Wir können das aber so vermeiden:

---

* Schon früher ist darauf hingedeutet worden, dass die erste Harmonieweise nicht für alle Melodieschritte ohne Ausnahme genügt. Wenn die Überzifferung zweimal 5 oder 8 oder 3 zeigt, wenn die Melodie zu große Schritte macht und dabei fremde Akkorde aneinander zu bringen nötigt, dann sind Fehler oder wenigstens heftige und befremdliche Wendungen nicht zu vermeiden. Allein dies tut dem Gewinn, den wir aus der ersten Harmonieweise ziehen, keinen Abbruch, da wir uns mit dieser Weise nur in das Gebiet der Harmonik hineinfinden wollen, um uns (und wir haben schon den Anfang gemacht) dann reicher, freier und zugleich kunstmäßiger in demselben zu entfalten.

Indes machen diese möglichen Übelstände dringend ratsam, dass der Schüler sich nach keinen anderen, als den vom Lehrer gegebenen Melodien in der ersten Harmonieweise übe. Nur in den zu gegenwärtigem Abschnitt gehörigen Melodien ist die Rücksicht auf jene Übelstände (notgedrungen) beiseite gesetzt worden.

179.

indem wir die ohnehin entbehrliche Quinte des Dreiklangs bei dessen Wiederholung aufgeben.

Die Durcharbeitung weniger Melodien wird für diese neue Aufgabe†, die bloß eine neue Anwendung der vorigen ist, genügen.

V. Kapitel.

Umkehrung der Akkorde.

§ 27. **Vorbemerkungen.** Bis hierher haben wir vorzüglich Auffindung und Verbindung der Akkorde im Auge gehabt und auf gute melodische Führung der Stimmen nur beiläufig einige Rücksicht genommen. Die Mittelstimmen haben wir möglichst nahe an die Oberstimme gesetzt, weil wir noch bei der ersten Ansicht (§ 20) stehen geblieben waren, dass die Begleitung sich zur Hauptstimme halten und deshalb so nahe wie möglich bei ihr bleiben solle. Dies Verfahren hat vor manchem Zweifel und Fehler bewahrt und das Erkennen der Akkorde erleichtert. — Aber innere Notwendigkeit, dass die Mittelstimmen so nahe wie möglich an die Oberstimme treten müssen, ist nicht vorhanden. Die Verbindung der Stimmen beruht auf ihrem harmonischen Zusammenhang, nicht auf ihrer äußerlichen Nähe. Wenn wir *c*, *cis*, *d*, *dis* zueinander stellen, so haben wir die nächstliegenden Töne zusammengebracht, aber ohne harmonischen Zusammenhang; dagegen gehören die Töne *c-e-g* zusammen, und bilden eine Harmonie, wären sie auch durch Zwischenräume von mehreren Oktaven voneinander getrennt.

Am unfreiesten und ungefügesten fielen die Bässe aus. Denn da wir ihnen stets nur die Grundtöne der Harmonie geben konn-

---

† Elfte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage V gegebenen Melodien unter Benutzung der anwendbaren Harmoniemotive. Die Bearbeitung nach der ersten Harmonieweise (mit Ziffern) kann unterlassen werden, würde ohnehin (wie No. 177 zeigt) nicht ohne Bedenklichkeiten bleiben. Nur wer noch eines sicheren Anhalts bedürfen sollte, mag sie vorausschicken.

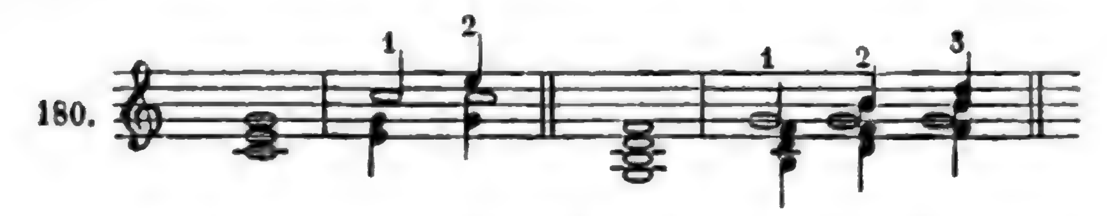
Digitized by Google

ten, so gingen sie fast immer in Quarten-, Quinten- und Oktavenschritten einher, was ihnen denn freilich ein holpriges Wesen gab. Dies ist aber keineswegs im Wesen der Harmonie notwendig begründet. So gut wir jeder anderen Stimme bald den Grundton (die Oktave), bald Terz, Quinte, Septime des Akkordes geben, so gut ist dies auch bei dem Basse statthaft. Auch ihm wollen wir von nun an beliebige Töne zuerteilen; statt des Grundtons soll er bisweilen die Terz, Quinte oder Septime des Akkordes nehmen, der Grundton aber soll dann in eine andere Stimme gelegt werden.

Ein Akkord, dessen Grundton aus der tiefsten in eine höhere Stimme versetzt worden, heißt umgekehrter Akkord oder kurzweg Umkehrung; auch das Verfahren heißt Umkehrung der Akkorde. Im Gegensatze zu den umgekehrten Akkorden heißen die nicht umgekehrten: Grundakkorde.

§ 28. **Aufweisung der Umkehrungen.** Wenn der Grundton seine Stelle verlässt, so muss ein anderer Ton des Akkordes der tiefste werden. Nicht Grundton wird er, sondern nur tiefster Ton, denn Grundton nannten wir ja denjenigen Ton, auf dem wir einen Akkord ursprünglich erbaut hatten, der im Terzenbau des Akkordes der tiefste war; dieser bleibt Grundton, er mag zu unterst oder zu oberst, oder in die Mitte gestellt werden.

Wieviel Umkehrungen eines Akkordes gibt es? — Soviel, als er außer dem Grundton Töne hat, die der tiefste werden können; also vom Dreiklange zwei, vom Septimen-Akkorde drei, die hier —

180. 

dergestalt aufgezeichnet sind, dass der Grundton in den Umkehrungen durch eine größere Note kenntlich gemacht ist.

Diese Umkehrungen der Akkorde sind so merkenswert, dass man ihnen besondere Namen gegeben hat. Man zählt nämlich vom jedesmaligen tiefsten Ton zu den beiden wichtigsten Tönen des Akkordes und benennt nach den gefundenen Intervallen die Umkehrung.

Der wichtigste Ton in jedem Dreiklang ist der Grundton; nach ihm die Terz, weil diese den großen und kleinen Dreiklang unterscheidet. Die wichtigsten Töne im obigen Dreiklang sind also *c* und *e*. — Die erste Umkehrung bei 1. hat dieses *e* zum tiefsten Tone; *e-c* ist eine Sexte, der Akkord heißt also Sext-Akkord. Bei der zweiten Umkehrung zählt man von *g* (als tiefstem

Digitized by Google

Ton) nach *c* und von *g* nach *e*; der Akkord heißt Quartsext-Akkord.

Im Dominantseptimen-Akkord ist wieder der Grundton, nächst ihm aber die Septime (ohne die er ja kein Septimen-Akkord, sondern bloßer Dreiklang wäre) am wichtigsten, also oben *g* und *f*. In der ersten Umkehrung zählt man von *h* nach *f* und von *h* nach *g*; sie heißt Quintsext-Akkord. Bei der zweiten Umkehrung zählt man von *d* nach *f* und von *d* nach *g*; der Akkord heißt Terzquart-Akkord. In der letzten Umkehrung ist *f* selbst tiefster Ton; wir zählen von *f* nach *g* und nennen den Akkord Sekund-Akkord*.

Hieraus begreift man die Namen der Umkehrungen. Dieselben bleiben den Akkorden, mögen deren Töne — außer dem tiefsten — stehen, wie sie wollen. Kehren wir also den Dreiklang dergestalt um, dass die Terz tiefster Ton wird, so haben wir einen Sext-Akkord vor uns, die übrigen Töne mögen stehen, wie sie wollen; ist in einem Dominantseptimen-Akkorde die Quinte tiefster Ton geworden, so haben wir, ebenfalls ohne Rücksicht auf die übrigen Töne, einen Textquart-Akkord —

und so bei allen anderen Umkehrungen.

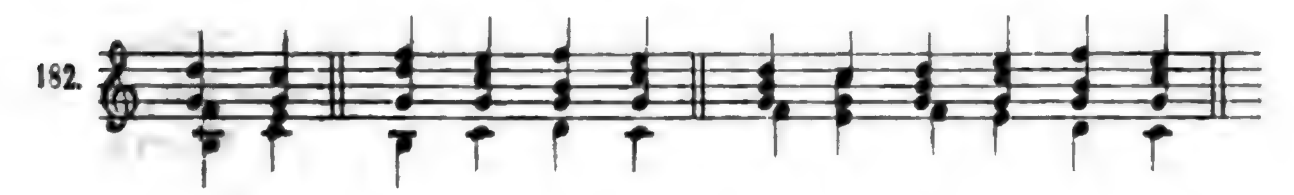
---

* Es versteht sich von selbst, dass diese Namen gemerkt werden müssen. Zugleich aber präge sich der Schüler ein, dass vom Dreiklange
der Sext-Akkord die erste Umkehrung,
der Quartsext-Akkord die zweite Umkehrung,
vom Dominantseptimen-Akkorde
der Quintsext-Akkord die erste Umkehrung,
der Terzquart-Akkord die zweite Umkehrung,
der Sekund-Akkord die dritte Umkehrung
ist, — dass folglich
bei der ersten Umkehrung (Sext-Akkord und Quintsext-Akkord) der Grundton des Akkordes eine Terz tiefer, unter dem tiefsten Tone der Umkehrung, —
bei der zweiten Umkehrung (Quartsext- und Terzquart-Akkord) zwei Terzen tiefer,
bei der dritten Umkehrung (Sekund-Akkord) drei Terzen tiefer liegt; z. B. unter dem Sext-Akkord *e-g-c* liegt der Grundton — *c* — eine Terz tiefer; unter dem Terzquart-Akkord *d-f-g-h* liegt der Grundton — *g* — zwei Terzen tiefer. Diese leichte Bemerkung wird ihm zu Hilfe kommen, wenn es nötig ist, von einer Umkehrung den Grund-Akkord aufzusuchen; denn sobald wir den Grundton kennen, wissen wir auch den Akkord (terzenweise darüber) zu bilden.

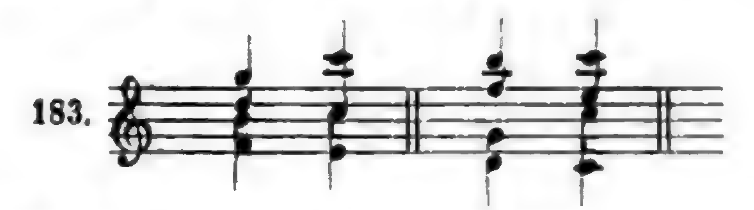
Digitized by Google

Was hier an Einem Dreiklang und Einem (bis jetzt unserem einzigen) Septimen-Akkorde gezeigt worden, findet bei jedem Dreiklang und jedem Septimen-Akkorde statt. Jeder Dreiklang wird zum Sext-Akkorde, wenn seine Terz, zum Quartsext-Akkorde, wenn die Quinte tiefster Ton wird; jeder Septimen-Akkord heißt Quintsext-Akkord, wenn die Terz tiefster Ton wird usw.

Man bemerkt: die Umkehrung ändert das Wesen des Akkordes nicht, denn dasselbe beruht einfach darauf, dass die dem Akkorde zugehörigen Töne sich vereinen. Es ist also dieselbe Harmonie vorhanden, so lange derselbe Verein von Tönen besteht; *c-e-g* bildet denselben Akkord, gleichviel, ob die Tonordnung so wie oben oder *c-g-e* oder *e-g-c* heißt. Daher folgen alle Umkehrungen dem Gesetz ihrer Grund-Akkorde und bedürfen keiner neuen Regel. Wenn wir daher vom Dominantseptimen-Akkorde (z. B. von *g-h-d-f*) bemerkt haben, dass seine Terz *h* einen Schritt hinauf, seine Septime *f* einen Schritt hinab, seine Quinte *d* einen Schritt hinauf oder hinab geht, so folgen die Töne demselben Gesetz in allen Umkehrungen des Akkordes.

182.


Nur das kann im vorliegenden Fall einen Augenblick lang befremden: dass *g* (der Grundton des Akkordes) stehen bleibt, statt in die Tonika zu gehen, wie nach dem ursprünglichen Gesetz dieses Akkordes. — Wir sehen aber dasselbe als Oktave des Grundtons an und lassen es stehen, weil die umgebenden Stimmen den Fortgang hindern*. Erlaubt es die Stimmlage, so können wir dem *g* allenfalls den Gang des Grundtons geben —

183.


obwohl sich für diesen Gang die tiefste Stimme immer am angemessensten zeigen und jenem Schritt in einen entfernteren Ton stets eine gewisse Gewaltsamkeit und Gespreiztheit eigen sein wird.

Eine letzte Bemerkung bezieht sich nicht sowohl auf den Gegenstand selbst, der uns jetzt beschäftigt, als auf dessen erleich-

* So haben wir auch schon in No. 146 die Oktave des wirklich vorhandnen Grundtons behandelt. Dies mag einstweilen obige Erklärung unterstützen.

Digitized by Google

terte Bearbeitung. Bis jetzt nämlich wurde die Erkenntnis der Akkorde bei den schriftlichen Arbeiten dadurch erleichtert, dass alle Grundtöne im Basse standen, mithin aus dem jedesmaligen Basstone der Akkord mit Bestimmtheit erkannt werden konnte; *C* im Basse musste in *C*dur den Dreiklang *c-e-g*, *A* im Basse musste den Dreiklang *a-c-e* erhalten. Nur bei der Dominante war es zweifelhaft, ob dazu der bloße Dreiklang, oder der Dominantseptimenakkord, z. B. ob zu *G* in *C*dur *g-h-d* oder *g-h-d-f* genommen werden sollte, ein Zweifel von geringer Bedeutung, da beide Akkorde fast für einen zu erachten sind. Dass es aber die Abfassung einer geschriebenen Reihe von Harmonien oder die Abfassung eines Harmoniesatzes erleichtert, wenn man den Inhalt schon aus einer einzigen Stimme enträtseln kann, ist einleuchtend. Diese Erleichterung geht verloren, sobald im Basse, wie in den anderen Stimmen nicht bloß Grundtöne, sondern auch die übrigen Akkordtöne auftreten; dann deutet der Basston *C* nicht durchaus *c-e-g* an, er kann auch zu *a-c-e* oder *f-a-c* gehören.

Um nun jenen Vorteil zu bewahren, hat man unter dem Namen Bezifferung, Generalbassschrift, oder Generalbassbezifferung, auch wohl Signatur, eine Zifferschrift eingeführt, deren Kenntnis nicht gerade unentbehrlich, wohl aber in mancher Beziehung hilfreich wird und als Nebenlehre in besonderen Anmerkungen[a] hier gegeben werden soll. Ab-

---

[a] Die Kunde von dieser Schrift ist in der allg. Musiklehre im Zusammenhang gegeben, könnte also hier vorausgesetzt werden und soll nur der Sicherheit wegen, so weit es nötig erscheint, in Erinnerung kommen.

Die Generalbassschrift kann und soll nicht die wirkliche Notenschrift ersetzen, sondern nur da vertreten, wo Zeit oder Raum zu vollständiger Notierung fehlt und man sich mit einer flüchtigen Andeutung des wesentlichen Harmonie-Inhalts begnügen kann. In dieser Hinsicht dient sie dem Komponisten, um im Entwurf einer Komposition den Gang der Harmonie anzudeuten. Ihre Zeichen (Ziffern, Buchstaben usw.) werden über oder unter die Bassstimme gesetzt, die nun »das Allgemeine« (nämlich der Harmonie) zu erkennen gibt und daher Generalbass oder Generalbass-Stimme heißt. Wir geben auf jedem Standpunkte der Lehre — von hier ab — die Bezeichnung für den jedesmaligen Harmonie-Inhalt in einer Reihe Anmerkungen, die unter fortlaufenden Buchstaben und der Abkürzung

Gen. B

aufgeführt werden.

Für jetzt folgendes:

1 Soll ein Bass oder ein Teil desselben ohne alle Begleitung bleiben, so wird dies mit

all'unisono, oder t. s. (tasto solo),

sollen nur einzelne Basstöne unbegleitet bleiben, so wird dies mit Nullen über oder unter den Noten angezeigt.

gesehen von dem Gebrauche, den der Komponist von dieser Schrift macht und der weit ausgebreiteteren Verwendung, die sie

---

2 Soll ein Bass oder ein Teil desselben **nur mit Oktaven** begleitet werden, so wird dies mit

all' ottava oder all' 8va

oder

8va - - - - - - - - - -,

bei einzelnen so zu begleitenden Tönen mit

8,

bei wenigen nacheinander, wie oben oder mit

8 / / /

angezeigt.

3 **Basstöne ohne Bezeichnung** werden als Grundtöne von Dreiklängen angesehn, wie die Vorzeichnung sie angibt. Doch kann man (z. B. um anzudeuten, dass nach einem Unison- oder Oktavensatze wieder Harmonie eintreten soll) die Dreiklänge auch mit

3, oder $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, oder $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$

bezeichnen, gleichviel in welcher Ordnung die Ziffern gesetzt werden.

4 Die Dominante, mit

7 oder $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$

bezeichnet, wird mit dem Dominantseptimenakkorde begleitet.

5 Jede Umkehrung wird beziffert, wie ihr Name ergibt:

der Sextakkord mit 6

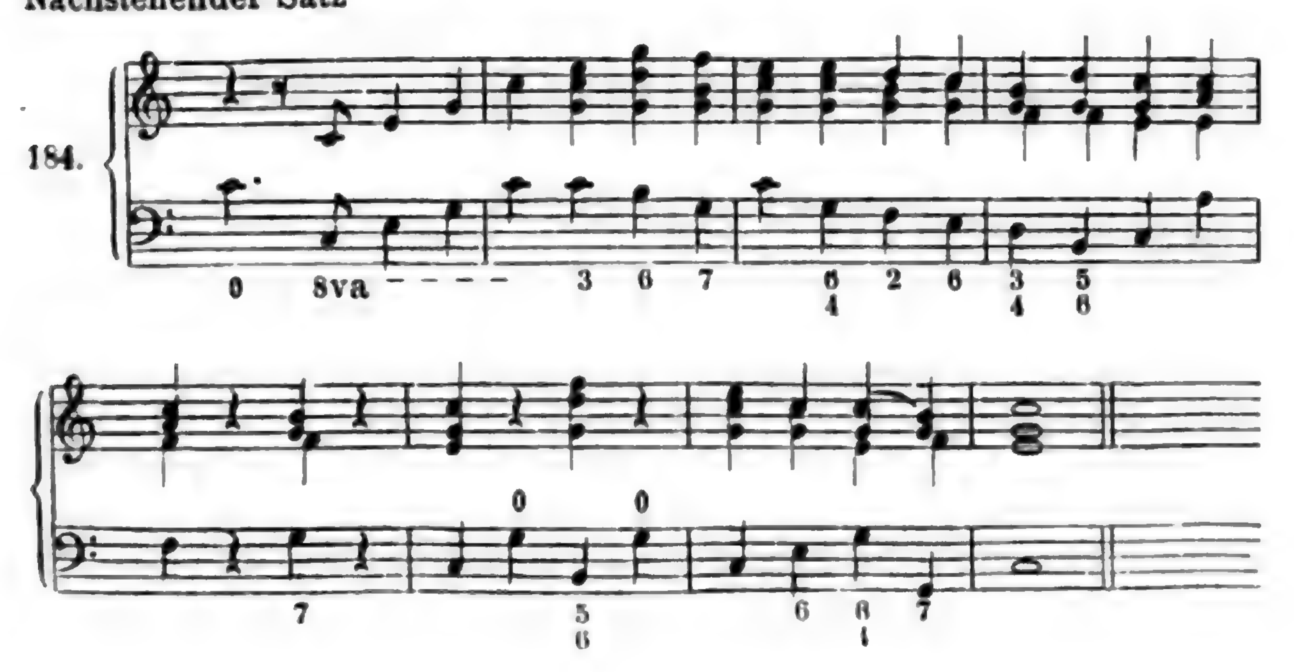
der Quartsextakkord mit $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$

der Quintsextakkord mit $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$

der Terzquartakkord mit $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$

der Sekundakkord mit 2.

Nachstehender Satz



früher fand, wollen wir uns ihrer bei unseren Harmonie-Übungen bedienen, um sie uns für jede Weise künftiger Verwendung geläufig zu machen.

§ 29. **Harmonie- und Stimmbehandlung.** Schon oben (S. 113) ist angemerkt worden, dass wir mit Hilfe der Umkehrungen den Bass aus seiner bisherigen Steifheit und Ungeschicktheit erlösen können, da wir nicht mehr nötig haben, ihm stets die Grundtöne der Akkorde zu geben, sondern ihm ebenso wie bisher den anderen Stimmen jedes beliebige Intervall zuweisen dürfen, um günstigere Tonfolge für ihn zu gewinnen. Dies muss aber sogleich auf die übrigen Stimmen zurückwirken; was dem Basse zuerteilt wird, haben sie nicht mehr nötig aufzunehmen; wenn der Bass im Dreiklange *c-e-g* die Terz *e* nimmt, ist es unnötig, denselben Ton einer anderen Stimme zu geben. So gewinnen alle Stimmen an Mannigfaltigkeit und Freiheit.

Hiermit betreten wir einen anderen Standpunkt. Seit dem Austritt aus der Naturharmonie war das Akkordwesen — Auffindung, Wahl, Behandlung der Akkorde — fast ausschließlich unser Augenmerk, neben dem die Führung der Stimmen nur so weit in Betracht kam, als zur Vermeidung der hervorstechendsten Fehler (S. 81) nötig war. Auch jene Vorschrift (S. 78), die Mittelstimmen möglichst nah an die Oberstimme zu setzen, war nicht aus Rücksicht auf die Stimmen gegeben, sondern nur methodische Maßregel zur Vermeidung mancher Bedenklichkeiten und zur deutlichsten Fassung der Akkorde. Jetzt fordert auch das Stimmwesen Beachtung; die Stimmen werden schon dadurch bedeutsamer, dass sie von nun an ihren Inhalt freier aus den Akkorden schöpfen dürfen. In den Akkorden erkennen wir von hier ab nicht bloß Verbindungen von terzenweise übereinandergestellten Tönen, sondern nehmen die Tonreihen in ihrem Zusammenhange wahr, die von Schritt zu Schritt jene Akkorde bilden. Diese Tonreihen, die wir schon S. 78 Stimmen genannt und damit als etwas Lebendiges bezeichnet haben, sind Melodien, oder haben wenigstens vermöge des künstlerischen Triebes nach lebendiger Gestaltung die Bestimmung in sich, durch Ordnung ihres tonischen und rhythmischen Inhalts sich zu wirklichen Melodien auszubilden. So werden von nun an zweierlei Rücksichten unser Verfahren bedingen, die wir unter den Benennungen des

harmonischen und des melodischen Prinzips

---

zeigt alle oben erklärten Bezifferungen. Die Bassstimme allein würde mit deren Hilfe Einklang, Oktaven und Akkorde, — nicht aber die Lage der letzteren, die Zahl und Höhe der Oktaven angegeben haben. Allein das soll auch die Bezifferung gar nicht leisten.

zusammenfassen: die Rücksichten auf das Akkordwesen und die auf das Stimmwesen, auf Inhalt und Gestaltung oder Führung der Stimmen.

In jedem Satze, der zwei oder mehr Akkorde enthält, sind Harmonie und Stimmen vorhanden, kommt also das harmonische und das melodische Prinzip gleichzeitig in Anwendung, wenngleich das eine mehr oder weniger zurückgesetzt werden kann, wie von uns seit der Naturharmonie bis hierher das letztere. Das harmonische Prinzip — die Rücksicht auf das Akkordwesen — muss bei unseren Aufgaben auch ferner, bis das Harmoniewesen sich vollständig entfaltet hat, den Vorrang haben; doch werden wir die andere Seite, das melodische Prinzip, nicht mehr aus dem Auge verlieren.

Das Nächste, was dieses fordert, ist: dass jede Stimme sich in sich selber zusammenhängend und wenigstens einigermaßen folgerecht bilde, wie wir im ein- und zweistimmigen Satze bereits gelernt haben. Hiermit ist die bloß methodische Vorschrift, die Mittelstimmen an die Oberstimme zu drängen, nicht vereinbar; sie hat bis hierher den ungleichen und unmotivierten Gang der bald schreitenden, bald springenden, bald stockenden Stimmen zur Folge gehabt. Von jetzt an soll

> jede Stimme ihren Ton festhalten, wenn derselbe für den nächsten Akkord anwendbar ist, oder — wenn nicht — zu dem nächstliegenden Tone des neuen Akkordes fortschreiten

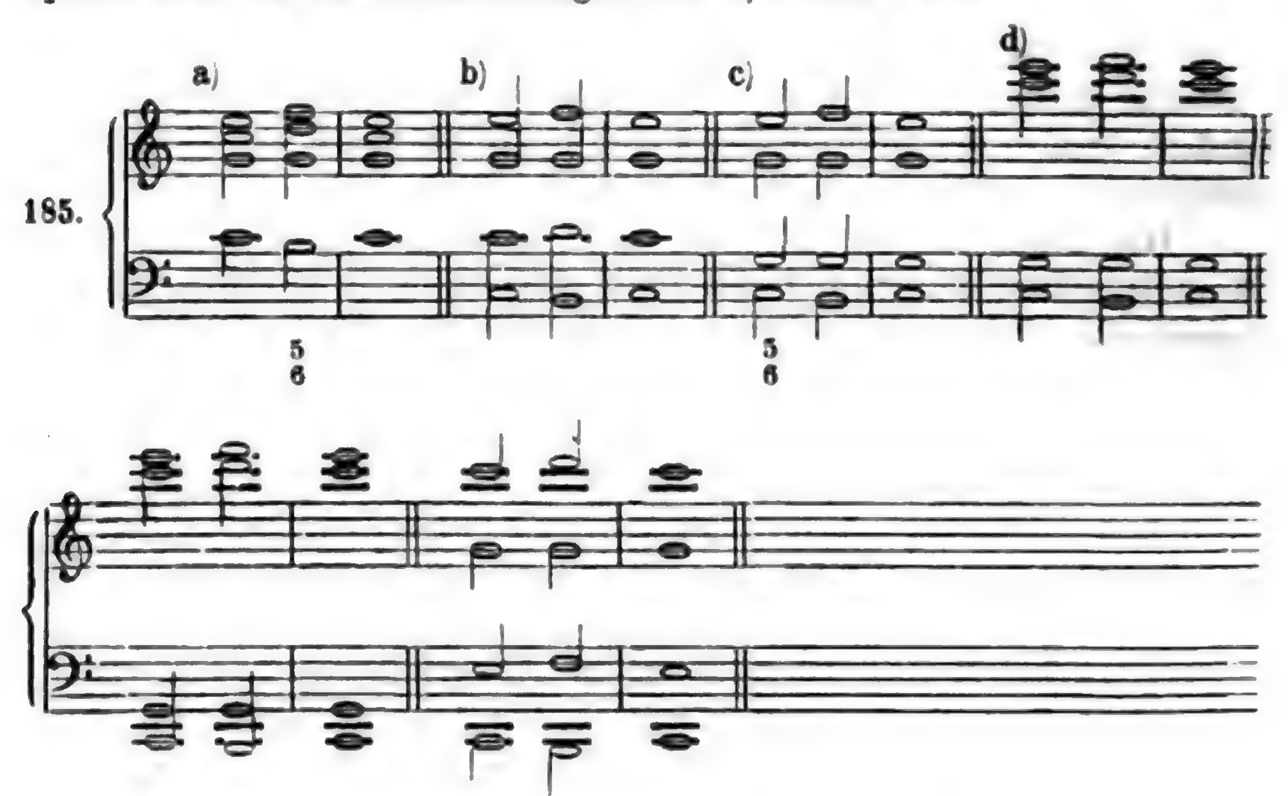
und damit ruhige Bewegung, festeren Zusammenhalt — Fluss gewinnen oder fließend werden, wie die Kunstsprache sich ausdrückt. Dies ist das erste, was wir uns hinsichts der Stimmführung aneignen wollen. Es wird nicht immer erreichbar sein, wir werden später bisweilen anderen Antrieben und Absichten folgen; ja es lässt sich nicht verkennen, dass diese fließende Führung jeder Stimme zu dem nächstgelegenen Ton der Harmonie, lange fortgesetzt, zur Einförmigkeit und Weichlichkeit führen muss. Das alles weist nur darauf hin, dass überhaupt kein Kunstgesetz feststeht, als soweit es in der Idee des Kunstwerks bedingt ist; für jetzt befolgen wir jene Vorschrift, soweit sie sich anwendbar zeigt und nicht allzuweit in Einförmigkeit führt.

Die Anwendbarkeit derselben fordert noch einige Vorbemerkungen, — vor allen die selbstverständliche, dass die bekannten Fehler in der Stimmfortschreitung (Quinten und Oktaven — und was sich sonst noch später finden mag) auch nicht zu Gunsten des Flusses in den Stimmen statthaft sind. Jene Vorbemerkungen bezeichnen die Rücksichten, die bei der freieren Stimmbehandlung auf das harmonische Prinzip zu nehmen sind.

Digitized by Google

1. *Lage der Stimmen gegeneinander.*

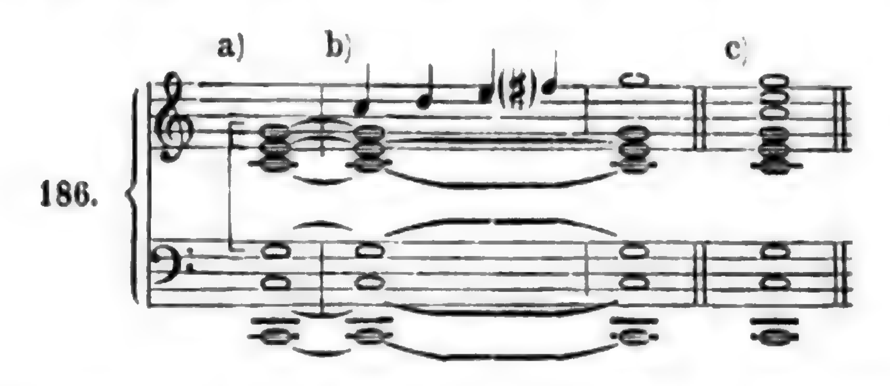
Wenn jede Stimme von Schritt zu Schritt den ihr bequemsten Ton der nächsten Harmonie wählt, dann fällt nicht bloß der enge Zusammenhalt der Akkorde weg, den wir bisher erstrebt, die Stimmen können auch unberechenbar weit auseinandergeraten und es kann damit ihr Zusammenwirken, Zusammenklang und Fasslichkeit der Akkorde beeinträchtigt werden. Man spiele sich die Akkordstellungen bei *a*, *b* und *c* vor



und vergleiche sie mit denen bei *d* und man wird das allmähliche Schwinden alles Zusammenhalts inne werden.

Wieweit also dürfen im allgemeinen Stimmen ohne Gefährdung des Zusammenhalts auseinandertreten?

Die Natur der Tonentfaltung hat die Antwort vorbereitet. Blicken wir auf jene S. 58 aufgewiesene Tonreihe



zurück, die erst bei *a* die sechs harmonisch nächst zusammengehörigen Töne, dann bei *b* einen Teil der Tonleiter oder engen Tonfolge, dann bei *c* die tonische Harmoniemasse in der größten damals erreichbaren Harmoniefülle darstellt. Hier zeigt sich

Digitized by Google

1. bei *a* die Entfernung der Töne voneinander größer nach der Tiefe, enger (durch die Klammer angedeutet) in der Mittellage.
2. bei *b* die enge Tonfolge, der vorzugsweise Sitz der Melodie, über der Harmonie.
3. bei *c* die Verdoppelung der Harmonie in der höheren Tonlage, — alles der Natur der Töne gemäß, die in der Höhe schärfer und deutlicher ansprechen, in der Tiefe dumpfer ineinanderhallen, wenn man sie nicht auseinanderhält. Diese Fingerzeige genügen.

Wir wollen — und müssen die höheren Stimmen enger zusammenhalten, keine derselben, außer im äußersten Notfalle, weiter als eine Oktave von der anderen entfernen (für die beiden Mittelstimmen ist eine Oktave Entfernung schon zuviel, vgl. oben No. 185 *c*); der Bass dagegen kann sich von der nächsten Stimme unbedenklich weiter als eine, ja anderthalb Oktaven entfernen*.

2. *Rücksicht auf den Akkordgehalt.*

Das Stimmgewebe bildet Akkorde, dies ist seine Bestimmung nach der Seite des Harmonieprinzips; es versteht sich dabei, dass die Akkorde befriedigend auftreten müssen. Mit dieser natürlichen Forderung kann die freiere Stimmführung, der wir uns jetzt zuwenden, in Widerspruch geraten; der Stimmgang kann veranlassen, dass einem Akkorde bisweilen ein Intervall entzogen, bisweilen eins verdoppelt werde. Beides ist uns nicht neu; in No. 147 bis 148 haben z. B. alle dem Dominantseptimenakkorde folgenden Dreiklänge die Quinte eingebüßt und den Grundton dreifach enthalten. Bis jetzt geschah das aus notwendiger Berücksichtigung des Harmoniegesetzes unbedenklich. Von nun an kann es aus freier Rücksicht auf den Stimmgang geschehen, fordert also die Prüfung, wie weit wir dem Stimmgange nachgeben dürfen. Wenige Bemerkungen werden uns hier sicher stellen.

a. Auslassung von Akkordtönen.

Welche Töne können aus einem Akkord wegbleiben? — im allgemeinen die, welche zu seinem Wesen und Charakter am wenigsten erforderlich sind.

Bei allen Akkorden erscheint der Grundton als erster wesentlicher Ton, da der Akkord aus ihm entspringt. Ausnahmsweise kann er dem besseren Stimmgange oder besonderen Absichten geopfert werden. So sehen wir hier bei *a*

* Hierzu der Anhang E.

187.

den ersten, dritten und fünften Akkord, den wir nur als Dominantseptimenakkord (vergl. S. 125) auffassen können, ohne Grundton auftreten; der äußerst ebenmäßige Gang beider Stimmpaare hat das so gewollt*. In gleichem Sinne (nur mit Akkorden, die wir bis hierher noch nicht kennen) hat Beethoven im Andante seiner *C*moll-Symphonie diese Stelle

188.

gebildet. Dass derselbe Tondichter seine Fantasie-Sonate in *Es* mit einem Dreiklang ohne Grundton (No. 187 *b*) gleichsam »im Erzählertone« anhebt, hat besondere Gründe im Inhalte des Tongedichts, der hier nicht weiter in Betracht kommen kann. Auch in den ersten nur in melodischer Form ausgesprochenen Akkorden des Allegro vorgenannter Symphonie (s. oben Beisp. 30) fehlt aus gleichem Grunde der Grundton.

Bei den Dreiklängen ist ferner die Terz von Gewicht, da sich in ihr große und kleine Dreiklänge, Dur und Moll unterscheiden. Auch sie kann aus besonderen Gründen übergangen werden (so lässt Beethoven den ersten Akkord seiner neunten Symphonie

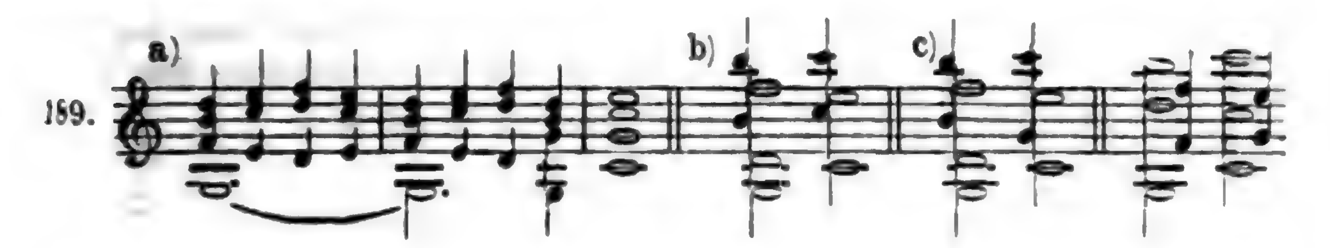
* Beiläufig sehen wir hier die Mittelstimmen bis zu zwei Oktaven auseinandertreten, wieder zu gunsten der ebenmäßigen Stimmführung. Die Unterstimmen könnten eine Oktave höher stehn, aber die weite Lage hat ebenfalls ihr gutes Recht. Wenn wir uns solcher Führungen enthalten, so geschieht das darum, weil wir uns an das Schlichte, selbstverständlich Klingende gewöhnen müssen, um erst von ihm aus das Besondere, Charakteristische beurteilen und schätzen zu lernen.

Google

16 Takte lang ohne Terz), wir aber, für die solche Gründe noch nicht vorhanden sind, dürfen die Terz nicht auslassen. Wohl aber die Quinte, wie schon No. 128b und sonst häufig geschehen ist.

Im Dominantseptimenakkord ist die Septime, die erst den Akkord bildet — ohne sie haben wir einen bloßen Dreiklang — unerlässlich. Nächst ihr sind Grundton und Terz wichtig, die Quinte leicht entbehrlich; doch kann der Fluss der Stimmen gelegentlich zum Festhalten der Quinte und Weglassen der Terz entscheiden, wie hier bei *a*

189.



auf den dritten Vierteln jedes Taktes, — nachdem allerdings der vollständige Akkord auf den ersten vorhergegangen.

b. Verdoppelung von Akkordtönen.

Welche Töne der Akkorde dürfen verdoppelt werden, und welche nicht? Dies ist uns schon vollständig bekannt.

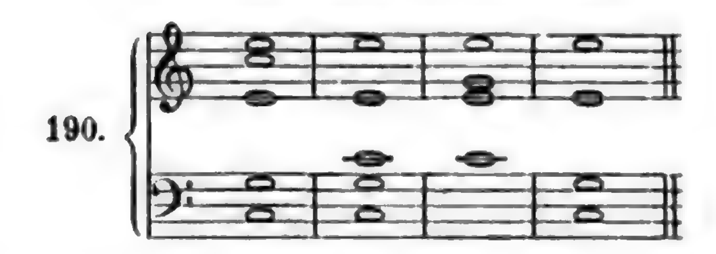
Nicht verdoppelt dürfen in der Regel diejenigen Intervalle werden, denen nach dem Harmoniegesetz bestimmte Fortschreitung obliegt, also Septime und Terz des Dominantseptimenakkordes*. Denn die Verdoppelung führt entweder bei allseitig richtiger Auflösung zu Oktaven, wie bei 189b, oder nötigt eine Stimme zu falscher Fortschreitung, wie bei 189c. Selbst wenn man vor der Auflösung die Verdoppelung hinwegschafft (z. B. wenn bei 189c das untere *h* bereits auf das zweite Achtel nach *g* ginge) macht sich das Vorgefühl der nötigen Auflösung unangenehm geltend.

Man verdoppelt überhaupt nicht gern die Terz, da dieselbe vermöge ihres scharf vordringenden Charakters** gleichsam die anderen Stimmen überschreit:

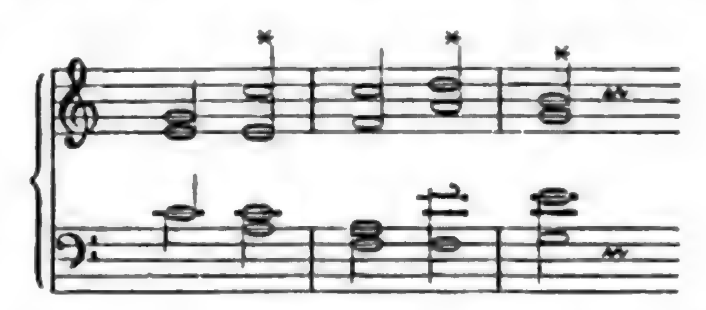
---

* Hierzu der Anhang F.

** Dieser Charakter der Terz erklärt sich hinlänglich durch einen Blick auf die natürliche Zusammensetzung der Klänge; denn unter den 6 ersten Tönen der Naturskala findet sich der Grundton dreimal, die Quinte zweimal, die Terz dagegen nur einmal. Bedenkt man dazu, dass die Obertöne desto schwächer sind je größer ihre Ordnungszahl ist, so ist wohl begreiflich, dass ein Akkord grell ertönen muss, der die Terz im vierstimmigen Satze doppelt bringt.

190. 

Dagegen erweist sich die Verdoppelung der Terz der Mollakkorde, welche wir oben (§ 21) als Nebenharmonien der Durtonart kennen lernten, darum als durchaus unbedenklich, weil sie gerade die 3 Haupttöne der Tonart (Tonika, Ober- und Unterdominante) trifft. Diese Akkorde wirken dann nicht als eigentliche, wirkliche Mollakkorde, sondern als Stellvertreter der Durakkorde, deren Grundton die verdoppelte Terz ist:



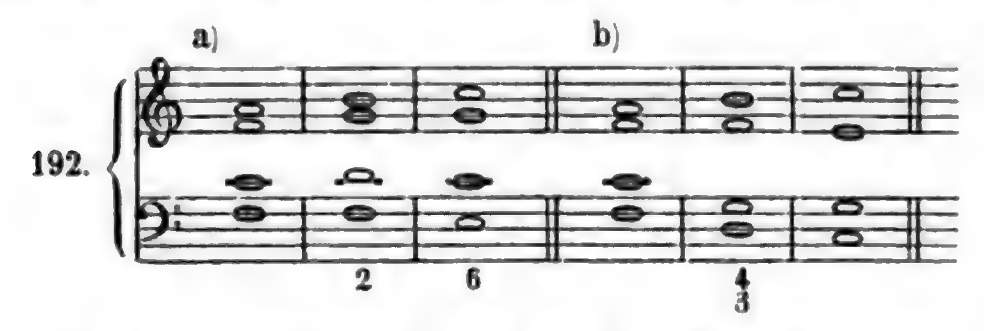
Zufällig entstehende Terzverdoppelungen durch Fortschreiten einer Stimme in die Terz, während schon eine andere dieselbe hat, sind stets gut, desgleichen können Terzverdoppelungen gutgeheißen werden, welche durch Gegenbewegung zweier Stimmen sich natürlich ergeben (No. 191 *c*):

191.

Nun zur Ausübung zurück, — zur Verwendung der Umkehrungen.

§ 30. **Verwendung der Umkehrungen bei der Harmonisierung.** Der nächste Gebrauch der Umkehrungen ist ihre Verwendung bei der Bearbeitung gegebener Melodien. Bisher haben wir hierbei den

Fehlern bei dem Hinaufsteigen der Melodie von der sechsten zur siebenten Stufe nur durch Einführung des Dominantseptimenakkordes mit Auslassung der Quinte und Springen zweier Stimmen ausweichen können; jetzt können wir uns der Umkehrungen zur Vermeidung falscher Fortschreitungen bedienen. Bisher musste in jenem Falle der Bass aufwärts schreiten (weil wir keinen anderen Weg für ihn kannten) und darum durfte der Alt nicht denselben Schritt machen, sondern blieb stehen. Jetzt kann der Alt schreiten und der Bass stehen bleiben, wie hier bei *a*



(wobei die früher zwischen Bass und Tenor drohenden Quinten von selbst wegfallen) oder der Bass kann, wie oben bei *b*, eine Terz hinab in die Quinte des Dominantseptimenakkordes schreiten. Hiermit haben wir schon drei Wege zur Vermeidung der bekannten Fehler; den Ausweg durch die erste Umkehrung mag der Schüler selber prüfen.

Wichtiger ist, dass sich hier gelegentlich ein neuer Akkord,

der verminderte Dreiklang

darbietet. Bei *b* im letzten Beispiel nämlich könnte in gewissen Fällen (wenn man recht fließende Stimmen braucht) der sprungweise Fortgang des Tenors in die tiefere Quarte missfallen, wiewohl er im allgemeinen durchaus nicht zu tadeln ist. Lenken wir daher auf das Geradewohl das Tenor-*c* in den nächsten Akkordton, *d*, —

so ist vor allem jener Quartensprung des Tenors vermieden; die Folge davon ist zunächst, dass der Tenor bei *a* mit dem Bass in Oktaven abwärts geht, bei *b* die Terz des letzten Dreiklangs verdoppelt, bei *c* die Septime aufwärts geführt wird, bei *d* der Tenor, nachdem er den Quartenschritt vermieden, in die Quinte hinab-

Digitized by Google

steigt, — was bisweilen (wie sich später zeigen wird) sehr angemessen sein kann.

Das Auffallendste und Wichtigste ist aber, dass wir zum erstenmal hier einen Akkord — und zwar den Dominantseptimenakkord — seines Grundtones beraubt sehen, so dass der Akkord auf drei (übrigens terzenweise übereinander stehende) Töne zurückgeführt, mithin in einen Dreiklang verwandelt wird. Dieser Dreiklang (es ist derselbe, auf den wir schon No. 143 dreimal stießen, ohne ihn dort gebrauchen zu können) unterscheidet sich von den bisher uns bekannt gewordenen; er besteht aus

Grundton, kleiner Terz und — verminderter Quinte,

hat also ein kleines und ein vermindertes Intervall und heißt deshalb

verminderter Dreiklang*.

Wie jeder Dreiklang hat er seinen Sext- und Quartsext-Akkord, (*d-f-h* und *f-h-d*) und wir wollen uns dieser Akkordgestalten unter den drei neuen Benennungen fernerhin bedienen. Wir sehen jetzt ein, dass die Akkorde in No. 187 *a*, die wir dort als Dominantseptimenakkorde auffassen mussten, eigentlich verminderte Dreiklänge sind.

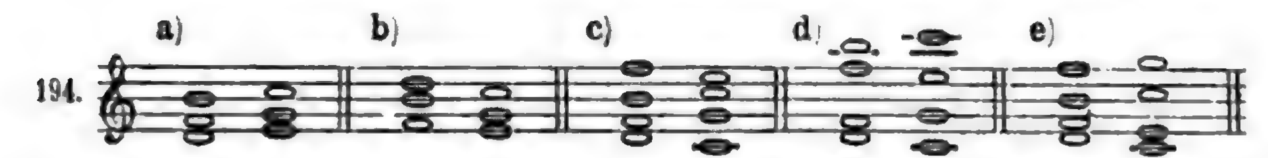
Aber im Grunde ist der neue Akkord doch nichts anderes, als ein unvollständiger Dominantseptimenakkord. Mithin müssen seine Töne denselben Gesetzen folgen, unter denen sie im Dominantseptimenakkorde standen: sein Grundton *h* (die ehemalige Terz des Dominantseptimenakkordes), muss einen Schritt hinaufgehen, nach *c*; seine Quinte, *f* (die ehemalige Septime), muss einen Schritt hinab nach *e*; seine Terz *d* (die ehemalige Quinte) kann sowohl hinauf- als hinabgehen. Nur sie kann also verdoppelt werden.

Auch die Abweichungen, die wir bereits S. 97 vom ursprünglichen Gesetz des Dominantseptimenakkordes gestattet, finden bei dem verminderten Dreiklang Anwendung. Hier, bei *a* und *b*, sehen wir die in No. 149 für den Dominantseptimenakkord statthaft gefundenen Abweichungen von dessen Grundgesetze auf den verminderten Dreiklang übertragen. Bei *c*, *d* und *e*

---

* Ältere Theoretiker nennen diesen Akkord den falschen Dreiklang, nach seiner zu kleinen Quinte, die sie die falsche Quinte nennen. Aber nur diese Benennungen sind falsch, das heißt unrichtig und trügerisch, ebenso wie der Name vollkommener Dreiklang für den tonischen. Wir wissen, dass letzterer bisweilen (gleich oben No. 193 *a* und *b*) auch unvollständig, also unvollkommen erscheint; und so könnte es in der verwirrten Ausdrucksweise jener Älteren wohl heißen: dieser falsche Dreiklang ist richtig und dieser vollkommene Dreiklang ist unvollkommen.

Digitized by Google

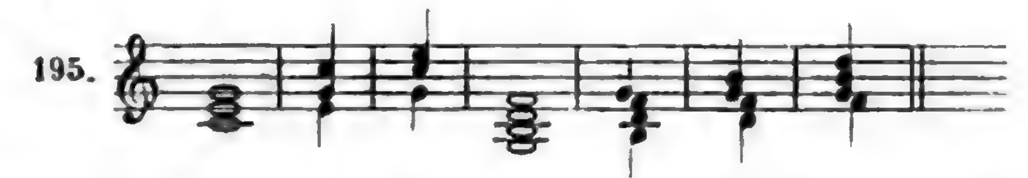


sehen wir dreimal die Septime verdoppelt, — was bisweilen um glatter Stimmführung willen wünschenswert sein kann. Wenn nun die beiden Stimmen, die die Septime haben, nicht in Oktaven miteinander gehen sollten, musste die eine von ihrem ursprünglichen Gesetz abweichen und aufwärts gehen. Dies ist am besten bei *c* geschehen, wo der bedenkliche Schritt in einer Mittelstimme, von anderen Stimmen dicht umgeben, geschieht; offener ist er in *d*, grell und mit seltenen Ausnahmen tadelnswert bei *e*, in der Oberstimme geschehen, wo obenein die Oberstimmen in Quinten fortschreiten, wenn auch in ungleichen, einer verminderten und einer reinen.

Übrigens fehlt dem verminderten Dreiklang allerdings die Fülle, das Umfassende, Festgegründete des Dominantseptimenakkordes, er erscheint gegen ihn eng, gedrückt und ängstlich. Aber bisweilen ist, besonders bei minderstimmigen Sätzen, der Dominantseptimenakkord nicht ausführbar, bisweilen sagt der Sinn des verminderten Dreiklanges uns zu, bisweilen ziehen wir ihn zu Gunsten des ebenmäßigen Stimmflusses vor.

Zuletzt kommen wir auf die Hauptfrage: wie — und in welchem Maße die Umkehrungen anzuwenden sind? Diese Frage kann nur dann richtig und befriedigend beantwortet werden, wenn wir uns zuvor deutlich machen, welchen Sinn die Akkorde durch ihre Umkehrungen erhalten.

Stellen wir uns unsere beiden Hauptakkorde mit ihren Umkehrungen



noch einmal vor Augen, so finden wir die Grundakkorde auf dem Ton stehend, der dem ganzen Bau der Harmonie als Grundlage dient, aus dem die Harmonie wie aus einer Wurzel erwachsen ist. Die Umkehrungen rücken den Harmoniebau von dieser Grundlage hinweg, stellen den Akkord so, wie er ursprünglich nicht steht, nach seiner Natur ursprünglich nicht entstehen konnte; sie sind also nicht ursprüngliche, sondern abgeleitete Gestaltungen, Umstellungen der ersten, im Naturgrunde aller Harmonie (S. 56) wurzelnden Akkordform.

Hieraus begreift sich, — was schon das Gefühl unmittelbar andeutet, — dass Umkehrungen nicht den festen und klaren Aus-

Digitized by Google

druck der Grundakkorde haben können; sie haben ja nicht die feste und klare Stellung derselben.

Dies gilt von allen Umkehrungen ohne Ausnahme; es tritt aber am empfindbarsten und einflussreichsten bei den Umkehrungen des großen und kleinen Dreiklangs hervor. Denn in diesen Akkorden (einstweilen wissen wir es nur vom großen Dreiklang, weil wir uns noch nicht auf die Molltonarten eingelassen haben) finden wir (S. 73) das Moment der Ruhe, — man erinnere sich, dass nur mit dem tonischen Dreiklange befriedigend geschlossen werden kann. Wenn ihnen nun die feste und darum ruhige Stellung genommen wird, so muss dies empfindlicher wirken, als wenn dasselbe dem Dominantseptimenakkord oder verminderten Dreiklang geschieht, die ohnehin in sich keine Befriedigung und Ruhe gewähren, sondern der Auflösung in die Ruhe des tonischen Dreiklangs bedürfen.

So bieten die Grundakkorde festere, die Umkehrungen beweglichere Harmonien; keine von beiden Gestaltungen ist uns von nun an entbehrlich, keine hat unbedingt den Vorzug, jede gilt nach ihrem Sinn an ihrem Orte. Nur der Quartsextakkord, diese schwächlichste aller Umkehrungen, wird gern vermieden, wo nicht besondere Absicht oder der Gang des Basses (wie hier bei *a*, *b*, *c*):

196.

darauf führt, oder er durch seinen Basston (wie bei *d*) den Grundton des Dominantseptimenakkordes zum Schluss einleitet. — Vergleicht man übrigens die Sätze *a* und *b*, so sind bei *a*, damit nur stets der Grundton verdoppelt werde, die Mittelstimmen peinlich hin- und hergeschoben, während bei *b* der Bass als bedeutsamste Stimme ungestört hervortritt und klarer wirkt.

Haben wir uns mit jenem ersten Grundsatze vertraut gemacht, alles an seinem Orte zu gebrauchen: so schließt sich leicht der andere oben ausgesprochene Vorsatz an: jede Stimme bequem durch die Akkorde zu leiten, sie stehen zu lassen, wenn der folgende Akkord denselben Ton braucht, sie in den nächstliegenden Ton des letzteren zu führen, wenn sie fortschreiten muss.

Am sichersten gelingt diese Arbeit dem Anfänger, wenn er

Digitized by Google

jede Melodie erst nach der ersten, dann nach der zweiten, zuletzt nach der dritten Harmonieweise bearbeitet und in dieser wie in der vorigen jeden Akkord gleich vollständig hinschreibt, um alles klar vor Augen zu haben. Hier ein Beispiel:

197.

I.

II.

III.

Die erste Bearbeitung hat nichts Bemerkenswertes, als in den Takten 1, 2, 4, 6, den verstärkten Beweis der in ihr oft unvermeidlichen Dürftigkeit. Auch die zweite Bearbeitung hat diesen Mangel nicht ganz überwinden können.

Die dritte Bearbeitung wiederholt, wie die erste, den ersten Akkord viermal, überwindet aber die darin liegende Einförmigkeit durch Benutzung der Umkehrungen. So ist Abwechslung und Ausprägung des tonischen Akkordes gleichzeitig gewonnen und es kann nun mit doppeltem Rechte der Akkordwechsel der zweiten Bearbeitung in Takt 2 benutzt werden.

Bis jetzt ist der Bass in weiten Schritten auf- und abgegangen; soll er so fortfahren? — Wir führen ihn lieber in den ihm nächstliegenden Ton des folgenden Akkordes; nicht nach *h* (das gäbe

Google

Oktaven mit der gegebenen Stimme) sondern nach *d*. Hätten wir übrigens in der zweiten Bearbeitung statt des letzten Akkordes den bloßen Dreiklang vor uns gehabt, so würde der Bass uns jetzt zu einem Quartsextakkorde geführt haben; da wir diesen aber wegen seiner Schwächlichkeit nicht lieben, so hätten wir

aus *g-h-d*
ein *g-h-d* . . . . und ! . . . . *f*

gemacht und nun den Terzquartakkord eingeführt.

Der Bass muss, wenn die Terz nicht verdoppelt werden soll, von *d* nach *c* schreiten; wir führen ihn gleich fließend weiter nach *h* in den Sextakkord. Nun liegt auch der Grundakkord des letzteren bei der Hand, von dem der Bass bequem nach *f* und *e* zu dem Sekund- und Sextakkorde geht. Um ihn hierbei nicht allzutief und allzuweit von den Oberstimmen wegzuführen, ist er vom ersten Ton in Takt 4 nicht in das näher liegende tiefe *G*, sondern eine Sexte hinauf in das hohe *g* gebracht worden.

In Takt 6 bis 7 hat der Quintsextakkord die Möglichkeit zu reicherem Akkordwechsel und besonders zu wohlgestalteterem Basse dargeboten.

Die beiden letzten Viertel in Takt 7 haben jedes zwei Akkorde; dem Dreiklang folgt der Sextakkord — mit schnell vorübergehender Verdoppelung der Terz — und dem Dominantseptimenakkord geht der Dominant-Dreiklang voraus. Das alles ist geschehen, um dem Bass und Alt zu besserem Gang zu verhelfen.

Diese wenigen Bemerkungen genügen, den Schüler bei der Durchübung der dritten Harmonieweise, wie wir sie jetzt kennen, zu leiten†.

§ 31. **Enge und weite Harmonielage.** Die Umkehrungs-Akkorde haben uns die Möglichkeit verschafft, dem Bass und damit auch den anderen Stimmen geschmeidigere Melodie zu geben. Jetzt steht es bei uns, die engste Haltung der Harmonie an die Oberstimme nicht bloß gelegentlich dem flüssigeren Gange der Stimmen zu Gunsten, sondern nach freier Wahl größere Strecken weit, ja in ganzen Sätzen aufzugeben. Wissen wir doch schon längst, dass die Umstellung der Intervalle eines Akkordes wohl erlaubt

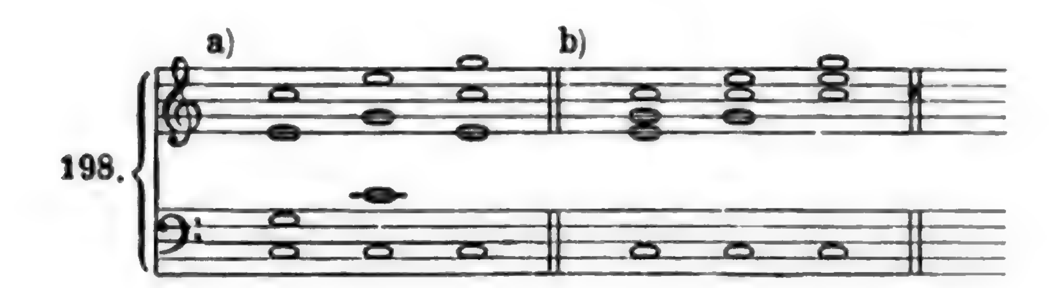
---

† Zwölfte Aufgabe: der Schüler hat:

1. sich zu üben, jeden Akkord durch alle Umkehrungen, die er zulässt, zu führen, — und
2. die in der Beilage VI gegebenen Melodien nach obiger Anleitung zu bearbeiten.

Digitized by Google

ist und das Wesen desselben nicht ändert oder stört, — dass die Akkordstellungen bei *a* eben so wohl zulässig sind, — als die bei *b* —



und haben dergleichen schon vielmals gelegentlich angewendet, z. B. in No. 197 III.

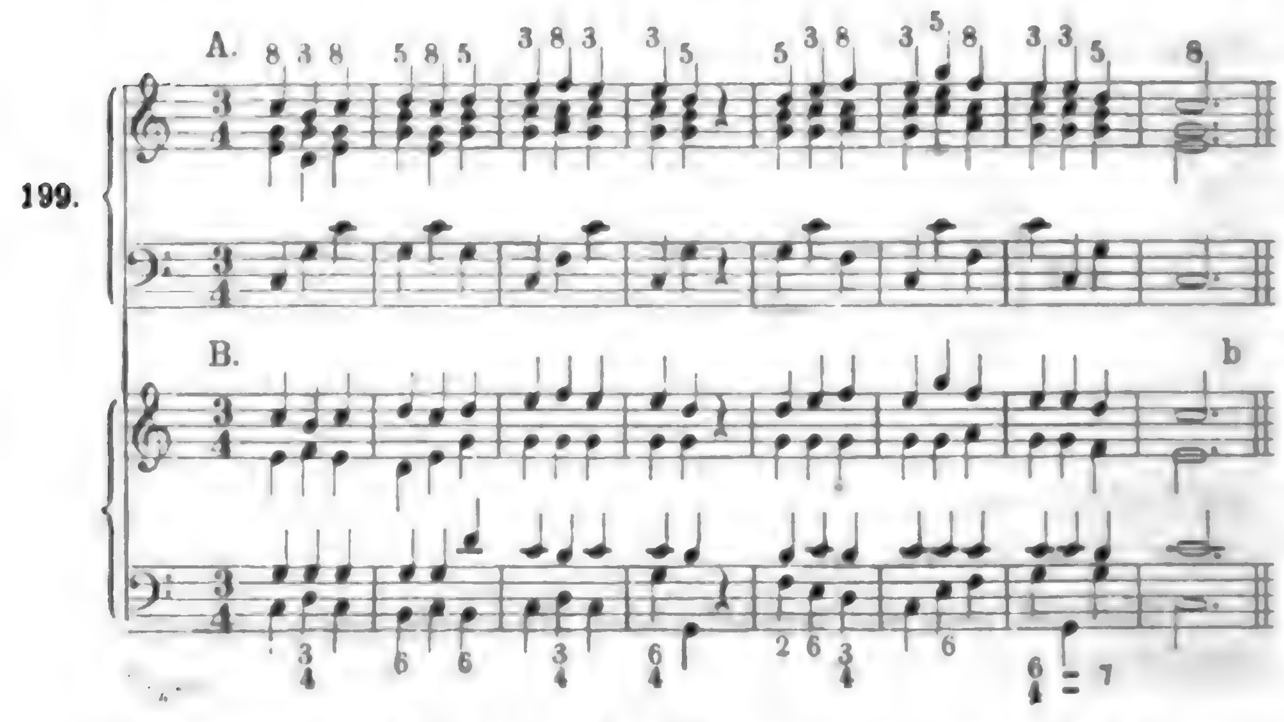
Was ist nun im vorstehenden Beispiele bei *a* eigentlich geschehen? — Wir haben die Töne des Akkordes auseinandergesetzt. Diese Erklärung ist äußerlich wahr und mit Augen zu sehen, aber auch dem Sinne nach treffend. Indem wir die einzelnen Töne dem Orte nach weiter auseinander gestellt haben, klingen sie nicht mehr so ineinander, wie bei der ursprünglichen Stellung, bei *b*; sie sind nicht mehr ein gedrängter scharfer Zusammenklang, sie sind weiter, und damit sanfter, weicher geworden; der Akkord hat nicht mehr so enge, feste Einheit für das Gehör, aber mehr Klarheit, Durchsichtigkeit gleichsam seiner einzelnen Töne. Denn der Unterschied der letzteren ist größer, und darum fasslicher; *c–e* unterscheiden sich wie 4 zu 5, *C–e* aber wie 2 zu 5.

Zugleich ist offenbar, dass in dieser Form der Darstellung die voneinander entfernten Stimmen mehr Spielraum haben, sich abgesondert zu bewegen; sie sind freier, leichtbeweglicher und selbständiger geworden.

Diese Darstellungsweise nennen wir weite Harmonielage*. Aus dem Obigen folgt schon, wie sie am besten angewendet werden kann und wo die enge Harmonielage den Vorzug hat. Jedenfalls soll man jene nicht anwenden, wo sie zu unnötigen Schwierigkeiten oder gar Übelständen führen könnte. Wollen wir daher irgendwo mit ihr beginnen, so müssen wir zuvor prüfen, ob wir sie auch ohne Unannehmlichkeit durchsetzen, oder wenigstens einen schicklichen Ort finden können, in die enge Harmonielage zurück- oder einzulenken.

* Der alte Ausdruck: zerstreute Harmonielage, bezeichnet nicht die Sache, sondern erweckt eine schielende Nebenvorstellung.

Nun zur Anwendung. Hier gleich ein Vorbild für die Übung.



Der vorstehende Satz ist der Vergleichung wegen bei *A* nach der ersten Weise behandelt, bei *B* aber in weiter Harmonie nach der dritten Weise, nämlich mit Zuziehung der Umkehrungs-Akkorde; die zweite Behandlungsweise und die Einführung umgekehrter Akkorde in enger Harmonie sind übergangen; nur ein paar Akkorde aus *A* sind verändert. — Betrachten wir vorerst die Behandlung bei *A*, so finden wir, dass hier sowohl, wie in allen früheren Leistungen, der Bass jeden Augenblick weit von den Mittelstimmen absteht, während diese sich eng an die Oberstimme drängen; wir hätten bisher diesen Übelstand nur durch einen anderen beseitigen können: wenn wir die bestimmten und entschieden wirkenden Richtungen des Basses geopfert hätten. Nun zu der neuen Behandlung. Wie ist sie entstanden? wie rechtfertigt sie sich?

Vor allem vernimmt jeder die Klarheit der Stimm-Auseinandersetzung; auch die Ebenmäßigkeit der Entfernungen fällt in die Augen. Nur am Schlusse des Vordersatzes liegt der Bass zehn, und im zweiten Akkorde des siebenten Taktes elf Stufen weit vom Tenor; aber es ist jedesmal nur ein nachschlagender Ton, dem die höhere Oktave unmittelbar vorhergegangen ist, im zweiten Fall sogar zu demselben Akkorde. Wir wollen noch die Ruhe und Einfachheit in den Fortschreitungen jeder Stimme bemerken; nur

---

[b] Gen. B. Man bemerkt unter dem zweiten Akkorde des vorletzten Taktes kleine Horizontalstriche. Die Regel ist:

6 Horizontalstriche unter einer oder mehr Bassnoten zeigen an, dass die vorhergehende Bezifferung auch zu diesen Noten gelten, mithin derselbe Akkord, den die Bezifferung angedeutet, ausgehalten oder wiederholt werden soll.

der Bass tut einige Oktavschritte zu kräftigerem Schlusse. Wie aber haben sich diese Akkorde gestaltet?

Die erste zeigt nichts als Versetzung der Mittelstimmen aus *A*, dem Vorsatz entsprechend, in weiter Harmonielage zu schreiben. Zu dem zweiten Akkorde tut der Bass den mildesten — nächsten Schritt, dem Alt liegt *f* nahe, und so wird nicht der ohnehin bedenkliche Quartsext-, sondern der Terzquartakkord ergriffen; der dritte Akkord ist die notwendige Auflösung des zweiten. Damit erhält aber unser Bass (und der Alt ebenfalls) absichtslos dieselbe Motivbildung wie der Diskant, nur in der Verkehrung.

Der erste Akkord des zweiten Taktes hätte auch ein Quintsextakkord werden können, und dies würde dem vorangehenden Terzquartakkorde entsprechender gewesen sein. Man hat aber diese nächste Folge aufgegeben, weil die überhäufte Anwendung des sanften Dominantakkordes in weichen Lagen den Satz vollends verweichlicht hätte, und die Altmelodie *e*, *f*, *e*, *f*, *e* endlich gar zu kleinlich geworden wäre. Denn eher erträgt man Tonwiederholung (die als aufgelöster Halteton bloß rhythmisch wirkt) wie im Tenor der beiden ersten Takte, als eine so kleinliche, nicht aus der Stelle rückende Bewegung.

Zum dritten Takte schreitet der Tenor, wie sonst der Bass, in Grundtönen von der Dominante zur Tonika. Milder wäre sein Gesang geworden, wenn er nochmals *g* genommen hätte und dann nach *h* und *c* gegangen wäre. Aber eben um aus dem oft gehörten *g* und der Weiche des Ganzen herauszutreten, ist der festere Schritt geschehen. In dieser Hinsicht hätten wir sogar besser getan, wenn wir auch den Bass kräftiger — *G*, *c*, *g*, *c* — geführt hätten. Es lag uns aber daran, recht viel Umkehrungen als Beispiele zu geben.

Warum beginnt der fünfte Takt mit einem Sekundakkorde, zu dem der Bass sieben Stufen hinaufschreiten muss? — Dieser weite Schritt ist nur eine Täuschung; denn das tiefe *g* im Basse ist gleichsam der Nachschlag des höheren. Von diesem aber gab es keinen näheren Fortschritt, als zu *f*, wofern man nicht den vorigen Dreiklang, oder doch den Grundton wiederholen, also keinen eigentlichen Fortschritt machen wollte. — Das Übrige bedarf keiner Erläuterung.

Wenige Versuche werden genügen, die weite Harmonielage geläufig zu machen*. Sollten die dazu gegebenen Melodien für

---

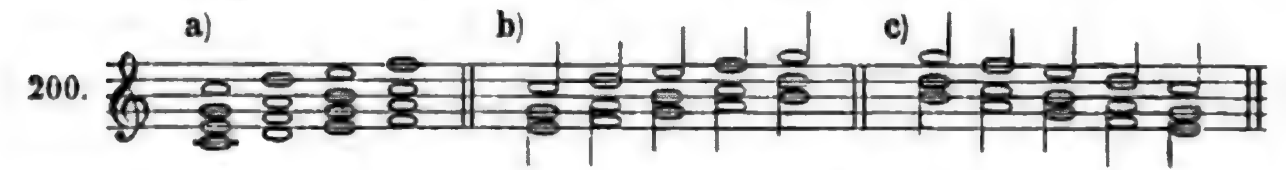
* Dreizehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage VII gegebenen Melodien in der oben gezeigten Weise. Jede Melodie wird erst nach der ersten, dann nach der zweiten, dann nach der dritten Harmonieweise, und hier — so weit es sich tun lässt — in weiter Harmonielage bearbeitet.

einige Schüler nicht genügen, so können frühere, besonders aus der Beilage VI mit benutzt werden.

§ 32. **Freier Gebrauch der Umkehrungen.** Wie weit jetzt vom freien Gebrauche der Harmonie überhaupt nur die Rede sein kann, hat sich S. 99 gezeigt. Die Umkehrungen ändern hieran nichts Wesentliches; sie bereichern nur unsere Mittel zu dem, was dort schon ausführbar befunden worden.

Zunächst gewinnen wir durch die Umkehrungen neue Harmoniemotive. Wie früher die Wiederholung eines Akkordes in verschiedenen Lagen (No. 154) als Motiv galt, so können wir jetzt dessen Gang durch die Umkehrungen (No. 180) als Motiv benutzen. Wie wir früher Grundakkorde zu Motiven verbanden, so können jetzt Umkehrungen verschiedener Akkorde zu Motiven vereint werden. Dies wird sich einstweilen auf Sextakkorde beschränken, da die Quartsextakkorde zu schief und schwankend gestellt sind, als dass wir an einer Folge derselben Behagen finden könnten.

Schon hiermit sind wir in den Stand gesetzt, Umkehrungen zu Gängen zu verwenden. Eine Folge von Dreiklängen, in gleicher Stimmrichtung, wie hier bei *a*,

200. 

haben wir nicht versuchen dürfen, da sie Oktaven und Quinten zur Folge gehabt hätte. Oktaven und Quinten bildet hier der Bass, jene mit dem Diskant, diese mit dem Alt. Werfen wir ihn, der an beiden Fehlern teil hat, weg, wie bei *b* und *c*, so erhalten wir einen Gang von Sextakkorden, eine fehlerlose Harmoniefolge, beiläufig eine neue Weise, die Tonleiter zu begleiten. Zwar hat keiner dieser Sextakkorde Zusammenhang mit seinen Nachbarn, es fehlt unter ihnen jede Verwandtschaft (S. 88) und jede Verbindung durch gemeinschaftliche Töne; dafür gewährt der fließende diatonische Gang aller Stimmen melodischen Zusammenhalt.

Zum erstenmal tritt uns hier vor Augen, wie die bereits S. 118 erwähnten zweierlei Rücksichten geltend werden, wie die zwei Prinzipe, das Prinzip der Melodie und das der Harmonie, nebeneinander herrschen, bald mit gleicher Gewalt, bald das eine vorwaltend und das andere sich unterordnend. Das eine bedingt Bildung, Wahl, Zusammenhang der Akkorde, das andere den Gang der Stimmen, deren Zusammentreffen in den Akkorden oder Abweichen von denselben. Es ist unmöglich, über Harmoniesatz ein richtiges Urteil zu finden, wenn man nicht beide Prin-

Digitized by Google

zipe nebeneinander festhält; wir werden öfter hierauf zurückkommen müssen.

Im obenstehenden Gange von Sextakkorden (*b*, *c*) ist das harmonische Prinzip nicht vollkommen zu seinem Rechte gekommen, es ist dem melodischen Prinzip teilweise gewichen; der starke Zug der Stimmen, **ihr Fluss**, führt über den Mangel harmonischer Verbindung hinweg.

In No. 200 *b* und *c* sind wir dreistimmig geworden; hier, bei *a* —

201.

stellen wir den Sextengang zweistimmig vor und wagen — nach dem engeren Vorbild der Naturharmonie — denselben Gang **durch Umkehrung** oder Versetzung der Stimmen in einen Terzengang zu verwandeln (bei b).

Vierstimmig können dergleichen Akkordfolgen entweder durch Verdoppelung einer Stimme in der Oktave, wie hierbei *a*,

202.

oder durch eine selbständig geführte Mittelstimme, wie bei *b* (es sind auch noch andere Führungen möglich) ausgeführt werden; die Satzweisen bei *a* ergeben bloße Scheinvierstimmigkeit, da in Oktaven gehende für eine einzige gelten müssen.

Dass die Darstellungen No. 200 und 201 die leichtesten, die in No. 202 *a* ebenfalls fließend, die in No. 202 *b* angedeutete Satzweise durch die Last von vier selbständigen Stimmen und den

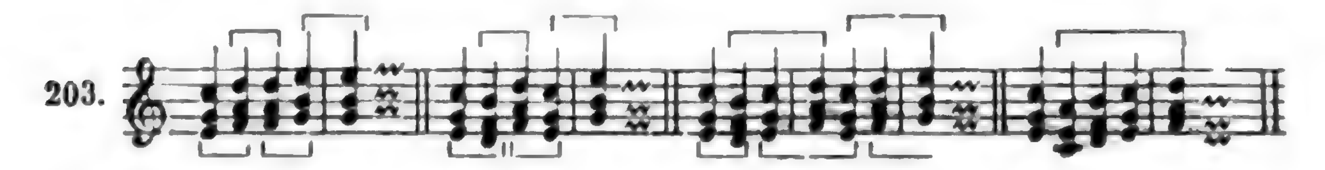
---

[c] **Gen. B.** Die Zeichen unter dem Basse veranlassen zu der Bemerkung: 7 **Querstriche** unter einer oder mehr Bassnoten zeigen an: dass zu diesen Noten ebensolche Akkorde genommen werden sollen, wie für die zunächst vorhergegangene Bassnote durch Ziffern angegeben worden war.

Schon in der Anmerkung *a* (S. 117) sind solche Striche gebraucht.

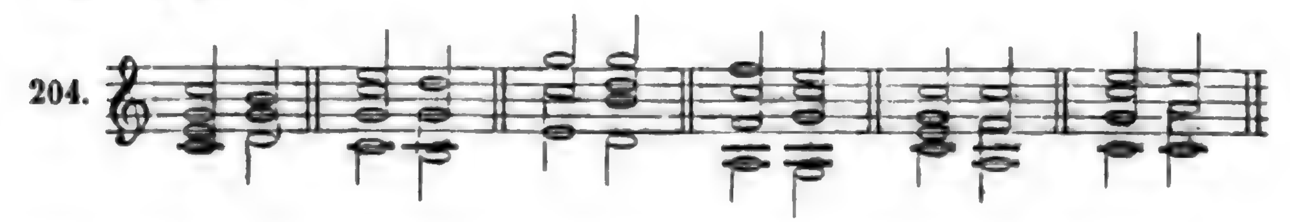
eigensinnigen Zickzackgang der Mittelstimme stockend, schwerer und vorzugsweise zu langsamer Bewegung geeignet ist, leuchtet ein.

Nehmen wir zwei oder drei (oder mehr) hinauf- oder hinab- oder hin- und hergehende Sextakkorde als Motiv, so ist Stoff für eine ganze Reihe von Gängen vorhanden; wir geben dazu nur ein paar einfache Beispiele, — Motive von zwei, drei, vier Akkorden, —

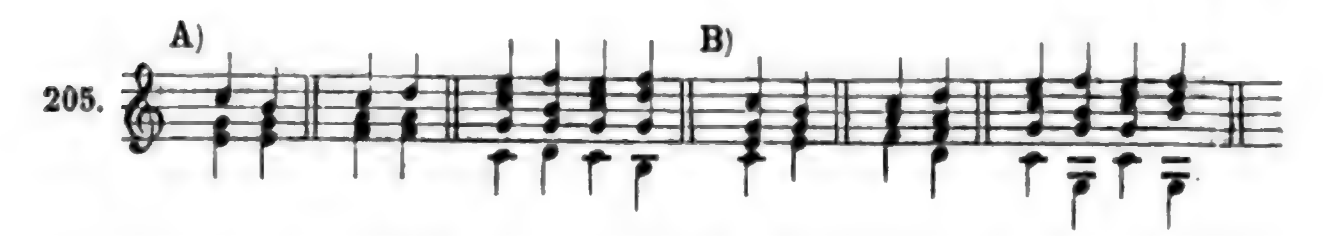


deren Weiterführung und Vermehrung dem Schüler überlassend.

Noch reichere Ausbeutung gewinnen wir durch den Verein von Umkehrungen mit Grundakkorden. Es versteht sich von selbst, dass jede Umkehrung mit jedem Grundakkorde verknüpft werden kann, so weit daraus nicht falsche Fortschreitungen entstehen, dass aber nächstverwandte Akkorde sich am liebsten verbinden, sie mögen als Grundakkorde, oder als Umkehrungen zueinander treten. Daher verbinden sich die Akkorde von Tonika und Ober- oder Unterdominante oder Parallele auch in den Umkehrungen, — z. B.



eben so gut, als in ihrer Grundgestalt, und es findet alles S. 101 Gesagte auch hier Anwendung. Ja, durch die bequemere Lage der Töne machen sich manche Verknüpfungen noch leichter, als in den Grundakkorden; so erscheinen z. B. die Akkordfolgen bei *A*



fließender verbunden, als dieselben Harmonien in ihrer Grundgestalt bei *B*, wo der Bass weitere Schritte machen muss.

Nun zur Gangbildung mit Hilfe dieser gemischten Motive. In No. 200 haben wir zuerst aufwärts und abwärts führende Gänge von lauter Sextakkorden gesehen. Jeder Sextakkord er-

Digitized by Google

innert an seinen Grundakkord; dies gibt Anlass, beide zu mischen. Hier —

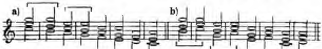
206.

haben wir den Dreiklang vorangehen lassen; einen zweiten Gang gäbe das Voranschreiten des Sextakkordes,

207.

bei dem wir nicht unbemerkt lassen wollen, dass der Bass eben so einherschreitet, wie in No. 206 der Tenor, und umgekehrt der Tenor wie vorher der Bass; beide Stimmen haben ihre Stellen getauscht, sind gegeneinander **umgekehrt** worden.

Auch abwärts kann in ähnlicher, oder in dieser Weise

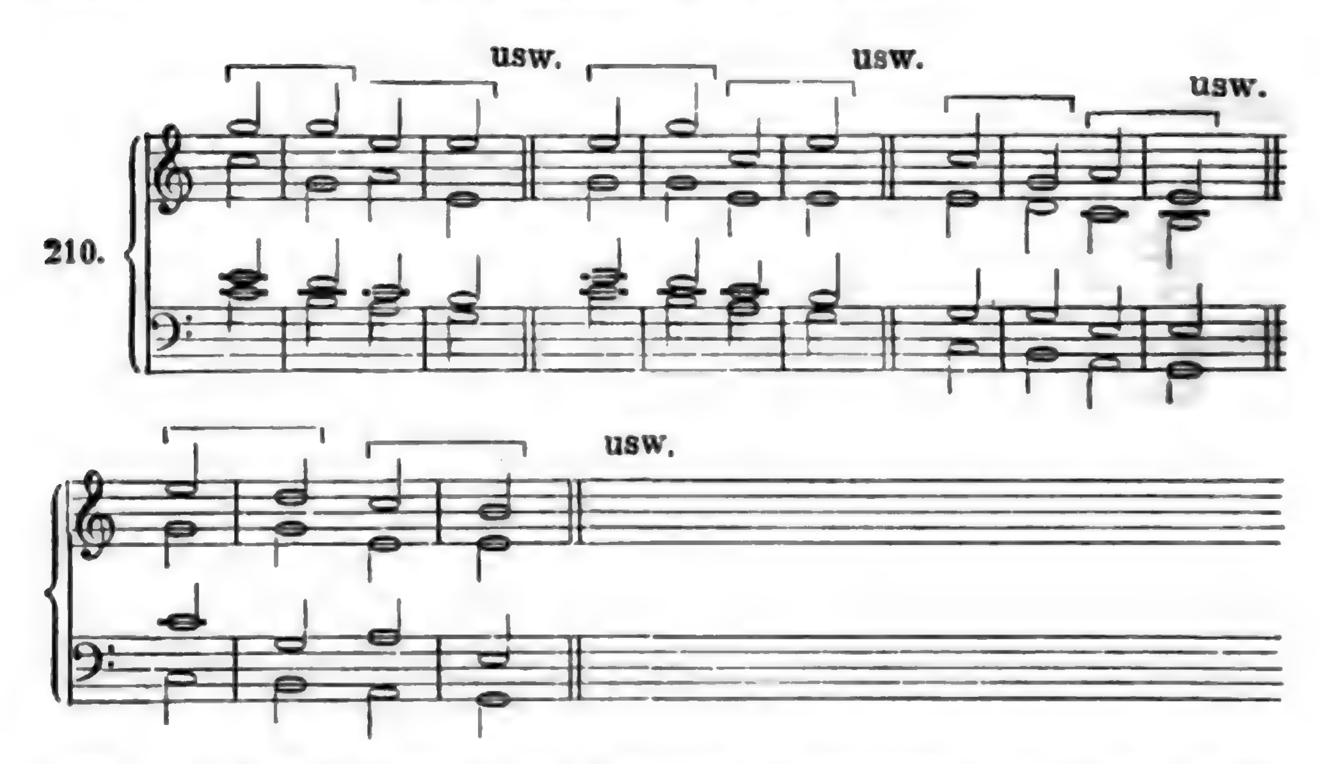
208.


bei *a*, oder in umgekehrter Folge derselben Akkorde bei *b* gegangen werden. Noch reicheren Wechsel bietet die Zuziehung eines dritten Akkordes; dies und die fleißige Durcharbeitung jedes aufgefundenen Motivs durch alle Lagen (z. B. des Ganges aus No. 208 *a* in diesen Formen:

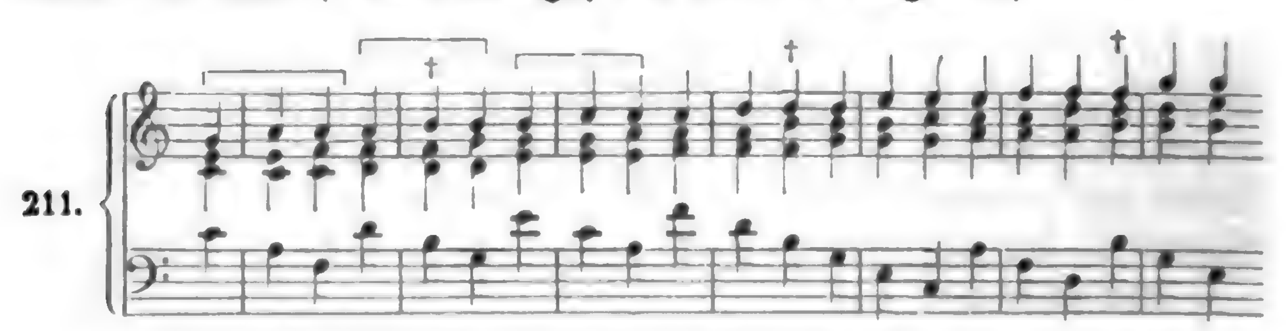
209.

in deren letzter, beiläufig gesagt, die Oberstimme einen ungefälligen Gang nimmt) oder in weiter Lage, z. B.

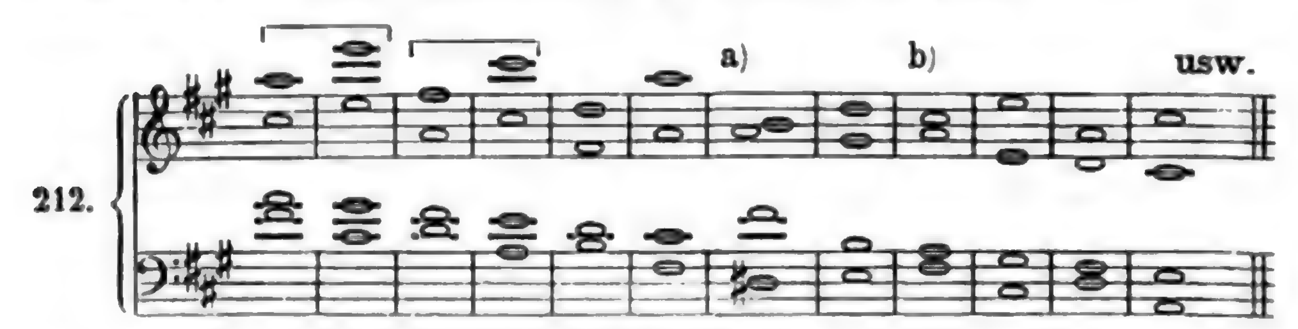
Digitized by Google



wird der Lernbegierde des Schülers empfohlen. Er muss alles durchversuchen, selbst Gänge, wie der nachfolgende,



in dem der verminderte Dreiklang dreimal (bei †) seiner Auflösung verlustig geht, oder andere, die, wie dieser Gang hier * —



in irgend einer anderen Beziehung etwas Befremdliches zeigen, z. B. im vorstehenden Gange die heftige Stimmbewegung. Das Befremdliche schließt so wenig die Verwendbarkeit aus (wie denn auch der letzte Gang in einem Quartett von R. Schumann seine Stelle gefunden) als es dem Künstler vorzugsweisen Wert — etwa den Vorteil der Neuheit oder Eigentümlichkeit haben kann. Alles in seinem Sinn, an rechter Stelle! — das ist die Weis-

* Bei *a* wird die strenge Folgerichtigkeit aufgegeben, bei *b* die anfängliche Akkordfolge in milderer Stimmführung wiederholt.

Digitized by Google

heit des Künstlers. Hierhin zu gelangen, muss der Schüler alles versuchen, von allem aber sich Rechenschaft geben, wie und wodurch es wirke. Seine Aufgabe ist, alles gestalten zu können und das ganze Reich der Gestaltungen sicher zu überschauen, damit künftig, wenn er zu künstlerischem Schaffen berufen ist, alles seiner Hand erreichbar sei, was Sinn oder Idee fordern*.

§ 33. **Rhythmische Figuration.** Hier unterbrechen wir die Ordnung des Fortschritts (der folgende Abschnitt führt zu ihr zurück), um einer ersprießlichen Nebenübung Raum zu geben.

Vergleichen wir, was wir seit dem Austritt aus der Naturharmonie gebildet, mit dem bis dahin Gestalteten: so ist zwar der Zuwachs an Mitteln, ebensowohl aber auch die innere Lähmung merkbar, der wir verfallen sind, seitdem die Entwicklung und Aneignung des Akkordwesens uns ausschließlich beschäftigt. Namentlich ist der Rhythmus in völlige Gleichgültigkeit versunken; unsere Gänge tragen sich in ewig gleicher Bewegung vorüber, die für Harmonisierung gegebenen Melodien zeigen keine belebtere oder mannigfaltigere Weise, — wir haben schon S. 99 erkannt, warum sie nicht darüber hinauskommen können. Gleichwohl haben wir den Rhythmus schon in mannigfaltigster Gestaltung kennen gelernt und verwendet, seine Bedeutsamkeit und die Ersprießlichkeit, ihn sich anzueignen, ist unvergessen; wir dürfen nicht länger, als nötig war, säumen, unsern Sinn wieder für ihn zu wecken und durch ihn frisch zu beleben.

Hierzu bieten

Gänge und Liedesgrundlagen

erwünschte Gelegenheit. Wenden wir auf sie jene Mannigfaltigkeit und feste Ausprägung des Rhythmus an, die wir aus der einstimmigen und Naturkomposition bereits kennen. Diese Ausprägung der bisher gleichen und gleichgültigen rhythmischen Schritte zu schärfer gezeichneten ist es, die wir rhythmische Figuration nennen. Es bedarf übrigens für die neuen Übungen keiner förmlichen Anleitung, da diese schon im ersten und zweiten Kapitel, wenngleich an anderem Stoffe gegeben ist. Auch ist in der Regel nicht schriftliche Abfassung nötig, sondern Durchübung am Instrument genügend; nur was vielleicht

* Vierzehnte Aufgabe: Ausarbeitung von Gängen, so viel sich deren nach obiger Anleitung finden. Jeder Gang wird wo möglich wenigstens eine Oktave weit geführt, alle werden in Cdur gesetzt, dann aber in dieser und allmählich in anderen Durtonarten am Instrument ausgeführt. Bei dieser Ausführung wird jedem Gange, sobald er erschöpft ist, ein Schluss angehängt, damit der Sinn sich an feste Abrundung der Gestalten, nicht an unbestimmtes Erlöschen und charakterloses Aufgeben gewöhne.

Digitized by Google

einem oder dem anderen Schüler schwerer fasslich — oder besonders anziehend und bemerkenswert scheint, mag schriftlich abgefasst oder bewahrt werden.

1. Rhythmische Figuration der Gänge.

Wie wichtig die Gangbildung für den Komponisten, ist bereits S. 104 gesagt worden; unzählige Melodien beruhen auf Gängen, größere Kompositionen und fließende Schreibart überhaupt sind ohne das Element der Bewegsamkeit und Verknüpfung eines Gedankens mit einem anderen nicht denkbar und erlangbar. Der gewissenhafte Schüler muss unablässig Gänge bilden und üben, aber es muss ihm möglich gemacht werden, dies mit lebendigem Anteil zu tun.

Dieser Anteil konnte durch die einförmige Rhythmisierung, in der bisher unsere Gänge auftraten, keineswegs geweckt werden; allein zunächst kam es auch nicht darauf an, sondern lediglich auf Ausprägung des tonischen und akkordischen Inhalts. Daher werden auch alle weiterhin sich findenden Gänge durchaus in jener gleichgültigen Rhythmisierung auftreten und müssen in dieser geübt werden, bis sie dem tonischen Inhalte nach eingeprägt sind. Dann aber ist es Zeit, das Mittel rhythmischer Figuration zur Belebung und Charakterisierung des Lernstoffes heranzuziehen.

Nehmen wir als Beispiel den in No. 166 aufgeführten Gang. Sobald wird nur die Gleichheit der Schritte brechen, z. B.

213.

gewinnt die Bewegung Mannigfaltigkeit und Charakter, rufen wir Akkordwiederholung (wie S. 47 Tonwiederholung) zu Hilfe, z. B.

214.

so wächst die Mannigfaltigkeit in das Unberechenbare und prägen sich, besonders bei strenger Durchführung der Motive (die fortgeltende Bedingung ist), stets wechselnde Charakterbilder aus; Gewinn und Wechsel wird dem Eifer bei der Übung zu Hilfe kommen.

Digitized by Google

2. Rhythmische Figuration, auf Satzform angewendet.

Nächst den Gängen, die für sich und in sich selber gar keine Selbständigkeit haben, sind jene Akkordfolgen, die wir S. 106 als »Liedesgrundlagen«, als harmonischen Grundriss für Liedsätze in Satz- und Periodenform bezeichnet haben, die unvollkommensten unserer Gestaltungen. Sie sollen auch gar nicht für sich selber gelten, sondern nur als Grundlagen und Vorbereitungen für künftige Komposition — und schon jetzt allenfalls als einfache Vorspiele (Präludien) zur Einleitung eines musikalischen Vortrags; ein Blick auf No. 168 u. f. macht dies augenscheinlich. Gleichwohl ist dieser Verwendung und der dem Schüler obliegenden Übung frischer Sinn und Mannigfaltigkeit zu wünschen.

Auch hier hilft — bis auf weiteres — die Kraft rhythmischer Figuration. Vergleiche man nachstehenden Satz

215.

mit No. 175, aus welcher er hervorgebildet ist, so leuchtet der Einfluss der Figuration — selbst abgesehen von der Änderung der Oberstimme, die uns auch nicht neu ist — ein. Der einfachste harmonische Stoff, z. B. der hier erfasste (ein Vordersatz)

216.

kann durch Rhythmisierung gehoben werden; er erinnere an die

Erweiterung des Spielraums, die sich für rhythmische Gestaltung durch Tonwiederholung ergibt.

Die letzten Beispiele gehen über die normale Vierstimmigkeit hinaus, um anzudeuten, wie die Sätze am Instrument vollklingender dargestellt werden können. Öfters ist,, namentlich im letzten Beispiel die Terz verdoppelt, damit die Melodie heller herausklinge, von Takt 1 zu 2, 3 zu 4 sind sogar durch die Verdoppelung Oktaven entstanden, die leicht zu beseitigen wären, die aber zu jenem Zweck und bei der nahen Verwandtschaft der Akkorde kein Bedenken erregen.

Soviel; es bedarf keiner weiteren Anleitung, um in die neuen Übungen einzuführen*.

§ 34. **Anwendung der neuen Harmoniemotive auf Begleitung.** Wie bei der zweiten Harmonieweise (S. 110), so können auch hier folgerichtigere Begleitungen gewonnen werden, wenn wir dazu die durch die Umkehrungen gewonnenen Motive verwenden. Es bedarf dabei kaum einer Anweisung; sobald sich in der Melodie gleichmäßige Bewegung (wie bei den vorstehenden Beispielen zu Gängen) zeigt, hat man zu prüfen, ob dadurch auch folgerichtige Harmonisierung möglich wird, und welche. Welchen Gewinn das bringt, ist schon bei der zweiten Harmonieweise gezeigt worden.

Eine Gestalt aus den neuen Harmoniegängen verdient noch eine Bemerkung: die der dreistimmigen Sextakkorde. Wir können ihr leichtes flüssiges Wesen benutzen, also vorübergehend statt des vierstimmigen Satzes dreistimmigen anwenden, wenn ein Satz leichter und leiser als die übrigen dargestellt werden soll; in den Übungen werden dergleichen Sätze von nun an mit *p* (*piano*), die anderen mit *f* (*forte*) angedeutet; wo nichts angegeben ist, wird vierstimmig gesetzt.

Nun ein Beispiel, — die erste und zweite Harmonieweise übergehen wir.

217.

---

* **Fünfzehnte Aufgabe**: fleißig wiederholte Durcharbeitung von Gängen und Liedesgrundlagen mit rhythmischer Figuration am Instrumente.

Digitized by Google

Hier ist mancherlei zu bemerken, — abgesehen davon, dass das Ganze sich offenbar mannigfaltiger und fließender darstellt, als alle bisherigen Harmoniesätze. Die Bemerkungen folgen den Ziffern, die über den Noten stehen.

1 und 2. Zwei Dreiklänge sind ohne Terz geblieben; es ist zu Gunsten des fließenden Ganges der Unterstimme (wir nehmen an, dass es der Tenor sei) geschehen. Bei 1 ist die fehlende Terz kurz zuvor scharf angegeben worden; bei 2 ist *g-d-f* vorausgegangen und wird das unvollständige *g-d* in der Erinnerung ergänzen.

3. Hier ist die Terz — in einem Molldreiklange verdoppelt. Wir wissen aber von S. 124 her, dass dieser *E*moll-Akkord nur ein Stellvertreter des *G*dur-Akkordes ist.

4. Die Bassstimme wird hinaufgeführt und bildet einen Quartsextakkord, damit das *h*, *c*, *d*, *e* des Basses noch einmal — und in der stärkeren Höhe benutzt werden könne.

Hier unterbrechen wir uns mit einer allgemeineren Betrachtung. — Die Flüssigkeit der Gänge und besonders der Folgen von Sextakkorden beruht offenbar auf der gleichmäßigen Bewegung der Stimmen und ist bei gleicher Bewegung der Außenstimmen (z. B. No. 209, *a*) am wirksamsten. In No. 217 finden wir dieses Miteinandergehen der Außenstimmen, daß man

Parallelbewegung

nennt, von Takt 5 bis 7, dann zu dem Bassmotiv *h*, *c*, *d*, *e* von Takt 8 und 10 an zweimal. Dies hat aber bei

5. dahin geführt, dass die Septime hinauf- statt hinabschreitet und überdem Diskant und Alt in Quinten gehen, wenn auch (S. 99, die Anm.) ungleichen. Allein der Gewinn für diese kleineren Misslichkeiten liegt in der Erlangung der Parallelbewegung. Diese hat überdem das nach der Septime zu erwartende *e* in einer bedeutenden Stimme hervortreten lassen.

6. Der Dreiklang der Oberdominante ist oft genug dagewesen, der der Unterdominante nicht anwendbar, daher wurde statt des letzteren der Dreiklang *d-f-a* genommen und damit an die Parallele der Unterdominante erinnert.

Digitized by Google

7. Hier ist zu Gunsten fließender Stimmbewegung im Quartsextakkord die Sexte d. h. also die Terz der Tonika verdoppelt und die Quarte (der Grundton) weggelassen.

Diese Bemerkungen genügen zur Einführung in die eigene Arbeit*.

Rückblick.

Auf diesem Punkte schließen für jetzt die Harmonie-Entwicklungen der Durtonart. Sie haben uns

1. Dreiklänge,

den großen, den kleinen, den verminderten,

und von jedem dieser Dreiklänge die Umkehrungen,

Sextakkord und Quartsextakkord,

2. den Dominantseptimenakkord mit seinen Umkehrungen, den

Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkord

gebracht. Wir haben gelernt, diese Akkorde in verschiedener Weise miteinander zu verbinden und daraus Akkordfolgen, größere und kleinere Sätze und Gänge, auch Perioden, zu bilden. Diese Entfaltung der Harmonie in Gängen, Sätzen, Begleitungen oder Perioden fassen wir unter dem Namen Modulation zusammen.

Die Erfindung periodischer Tonstücke musste unterbleiben, da wir uns in vierstimmigen Bildungen noch zu wenig frei fühlten, als dass wir alles, was eine vierstimmige Periode enthält: Melodie, Rhythmus, Gestaltung, Harmonie, Stimmführung — gleichmäßig hätten beachten und ins Werk setzen können. Doch haben wir uns in der Aufstellung harmonischer Grundlagen zu Liedsätzen versucht, um uns daran einstweilen zu eigenen Erfindungen vorzuüben.

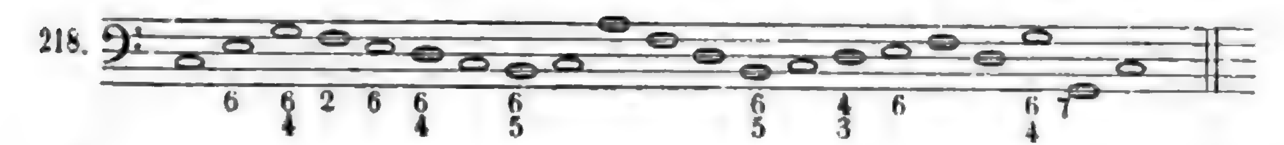
Zugleich ist uns eine neue Aufgabe geworden: zu gegebenen Melodien Harmonie, zu einer Hauptstimme drei begleitende Stimmen zu finden. Dies ist im Grunde nichts, als eine Teilung der Aufgabe, die ungetrennt noch zu schwierig scheint; wir empfangen die mit Rücksicht auf unsere dermaligen Mittel gebildete Oberstimme und haben die Aufgabe, Begleitungen für sie zu bilden.

Besonderes Gewicht haben wir auf Bildung und Durchübung der Harmoniegänge gelegt. Sie sind es, die die Handhabung der

---

* Sechzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage VIII gegebenen Melodien, nötigenfalls zuvor nach der ersten und zweiten, jedenfalls aber nach der dritten Harmonieweise mit Benutzung der anwendbaren Harmoniemotive.

Harmonie geläufig und sicher machen und zu ihrem folgerechten Gebrauch anleiten. Daher müssen sie, wie wir überall verlangt haben, in strenger Folgerichtigkeit aus bestimmten Motiven, dürfen aber zuletzt aus ganz willkürlich aneinandergereihten Akkorden gebildet werden. Die nachfolgende bezifferte Bassstimme gibt einen solchen Harmoniegang als Beispiel an.

218.


Wir sehen erst den Bass durch die drei Akkordtöne steigen und die Umkehrungen herbeiführen. Das Einfachste wäre gewesen, ihn nun in die höhere Oktave des Grundtones zu führen, — aber das hätte nichts neues ergeben, — oder den Dominantseptimenakkord folgen zu lassen, — dann hätte der Bass denselben Ton behalten. Er ergriff daher die Sekunde, diese zog *e* mit dem Sextakkorde nach sich, und so war ein neues Bassmotiv, der diatonische Gang, eingeleitet. Dieser ist möglichst weit fortgeführt, bis der Quintsextakkord auf *h* zur Umkehr nötigte. Jetzt konnte derselbe Gang des Basses aufwärts führen (wie fünf Schritte weiter auch geschieht) oder ein anderer eingeschlagen werden, z. B. der anfängliche Terzengang. Statt seiner wurde also das Umgekehrte, ein abwärts führender Terzengang des Basses, ergriffen. So das Übrige.

Offenbar liegt in diesem Entwurfe Folgerichtigkeit der Harmonie-Entwicklung, und fast überall ist das nächste ergriffen. Wir wissen aber, dass es gar viele folgerichtige Wege der Modulation gibt, und dass wir nicht durchaus an das jedesmalige Nächste gebunden sind, sondern mit Maß und Grund davon abgehen dürfen; es kann also an reichem Bildungs- und Übungsstoff nicht mehr fehlen. Je fleißiger man alle Akkordverknüpfungen in allen Lagen, Umkehrungen und Versetzungen der Stimmen in enger und weiter Harmonie — übrigens auch in allen Durtonarten — durcharbeitet, desto gewandter und reicher entfaltet sich die Erfindungskraft; je bestimmter man sich die Gesetze und Gründe für jeden Schritt vorhält, desto schärfer und schneller wird das Urteil, desto sicherer wird es künftig in verwickelteren Aufgaben leiten.

Noch eine Betrachtung knüpft sich an den letzten Blick über alles bisher Erlangte; sie gibt uns

die Rechtfertigung der Durtonleiter.

Wir haben nämlich zu Anfang die Durtonleiter angenommen, wie sie einmal im Gebrauch ist. Schon dies dient einiger-

Digitized by Google

maßen zur Rechtfertigung; denn der Gebrauch hat sein Recht und seinen Grund im Volkssinne. Seitdem wir aber zur Harmonie gelangt sind, gewinnt die Frage, ob die Durtonleiter, wie wir sie besitzen, auch wohlgebildet ist? neue Wichtigkeit. Wir haben nämlich zu bedenken: ist sie auch für harmonische Behandlung wohlgebildet? enthält sie den Stoff zu genügender Modulation? lässt sie sich auch harmonisch als Ganzes abschließen, wie melodisch durch die Tonika an ihren beiden Enden?

Diese Fragen können jetzt bejaht werden. Drei große, drei kleine, ein verminderter Dreiklang und der Dominantseptimenakkord, dazu alle Umkehrungen dieser Akkorde geben mannigfache Mittel, die Tonleiter und alle daraus zu bildenden, in ihr selbst enthaltenen Melodien zu harmonisieren; der Dominantseptimenakkord gibt vollkommenen Abschluss, die großen und kleinen Dreiklänge deuten sinnreich auf die nächstverwandten Tonarten, für halbe und unvollständige Schlüsse zeigen sich genügende Tonmittel in Harmonie wie Melodie.

Wir dürfen jetzt

den Begriff einer Tonart

dahin festsetzen, dass eine solche melodisch und harmonisch zur Hervorbildung vollkommen genügender musikalischer Sätze und Perioden geeignet sein muss.

VI. Kapitel.

Die Harmonie der Molltonleiter.

§ 35. **Die Bildung der Molltonleiter.** Die Durtonleiter haben wir harmonisch gerechtfertigt. Ihr tonischer Akkord war ein großer Dreiklang, auch Durdreiklang genannt. Auch auf ihrer Ober- und Unterdominante hatten wir große Dreiklänge gefunden, und in den Tönen dieser drei Durdreiklänge

C	.	*e*	.	*g*				
				g	.	*h*	.	*d*
			f	.	*a*	.	*c*	
C	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	

war die vollständige Durtonleiter enthalten. Übrigens haben wir schon unter den Harmonien der Durtonleiter kleine Dreiklänge gefunden.

Wir sollten daher annehmen: wie die Durtonleiter auf der Tonika, Ober- und Unterdominante Durdreiklänge hat, so müsse die Molltonleiter auf denselben Punkten Molldreiklänge (kleine Dreiklänge) haben. In *A*moll würden es also diese Akkorde sein:

A . c . e
e . g . h
d . f . a

die Tonleiter würde also

A, h, c, d, e, f, g, a

heißen. Allein dann würde die Molltonart desjenigen Akkordes verlustig gehen, den wir zu Ganzschlüssen und sonst vielfältig für so gut wie unentbehrlich halten müssen, nämlich des Dominantseptimenakkordes. Denn dieser beruht auf einem großen Dreiklange. Folglich müssen wir den kleinen Dreiklang der Oberdominante in Moll in einen großen, z. B. in *A*moll

e-g-h in *e-gis-h*

verwandeln.

Aber nur hierzu haben wir begründeten Anlass; im Übrigen bleiben wir bei der obigen analogen Bildung. Wollten wir dies nicht, wollten wir z. B. die Harmonie der Unterdominante ebenfalls in einen Durdreiklang (*d-f-a* in *d-fis-a*) verwandeln: so wäre Moll nur in einem einzigen Akkorde, ja nur in einem einzigen Tone, von Dur unterschieden, und der Charakter beider von zu großer Ähnlichkeit. Die Molltonleiter* muss also heißen:

A, h, c, d, e, f, gis, a.

So fordert es, mit Rücksicht auf harmonische Behandlung, ihr Charakter.

In dieser Weise enthält sie allerdings einen auffallenden Schritt — und zwar wieder auf dem bekannten anstößigen Punkte

---

* Auch die Molltonarten dürfen aus der allgemeinen Musiklehre als bekannt vorausgesetzt werden. Indes der Sicherheit wegen bemerken wir: jede Molltonart unterscheidet sich von ihrer Durtonart (das heißt, von der auf derselben Tonika begründeten) in Terz und Sexte, die in Dur groß, in Moll aber klein sind. *C*dur z. B. heißt

c, d, E, f, g, A, h, c,

*C*moll dagegen

c, d, Es, f, g, As, h, c.

Man sieht hieraus auch, dass die Vorzeichnung der Molltöne nicht genau mit dem Inhalt derselben übereinstimmt, sie gibt die siebente Stufe als kleine Septime an (in *C*moll ist z. B. auch *b* vorgezeichnet, obgleich *h* gebraucht wird, — in *A*moll fehlt die Vorzeichnung von *gis*, in *D*moll die von *cis*), während diese des Dominantdreiklangs und Dominantseptimenakkordes wegen groß sein muss.

(S. 81) zwischen der sechsten und siebenten Stufe; *f-gis* ist eine übermäßige Sekunde, ein Schritt von anderthalb Tönen, während wir sonst nur halbe oder ganze Tonschritte in der Tonleiter kennen. Auch dem Gehör fällt dieser Schritt natürlich als ungewöhnlich, als herb auf, und man hat, um ihn zu vermeiden, *f* in *fis* verwandelt, die Tonleiter also so gebildet:

A, h, c, d, e, fis, gis, a.

Allein dabei konnte man sich nicht bergen, dass durch *fis*, wie wir oben gesehen, der Unterschied der Tongattungen fast ganz aufgehoben wird. Man setzte daher fest: wenn die Tonleiter hinaufsteige, solle sie, wie oben,

A, h, c, d, e, fis, gis, a

heißen, wenn sie aber hinabsteige, dann müsse man

A, g, f, e, d, c, h, a

nehmen. Dies sind nun aber freilich zweierlei Molltonleitern, oder eine Molltonleiter, die nicht mehr diatonisch ist, in der zwei Stufen doppelt enthalten sind:

A, h, c, d, e, f, fis, g, gis, a,

was gewiss mit Recht Bedenken erwecken kann. Eine solche Tonleiter würde auf den wichtigen Stufen der Ober- und Unterdominante doppelte, aber eben deshalb unsichere Harmonie,

e-g-h oder *e-gis-h*
d-f-a oder *d-fis-a*

haben; ferner würde sie, wie man hier —

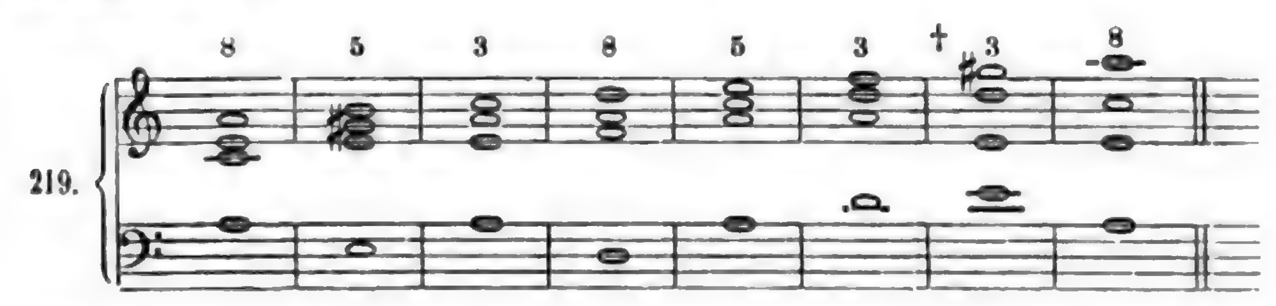
a	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*gis*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*
			d			*fis*			*a*		*c*			
				e				*gis*		*h*		*d*		
							g			*h*		*d*		*f*

sieht, drei Dominantseptimenakkorde gleichzeitig enthalten, also die Merkmale von drei verschiedenen Tonarten vereinigen, folglich zu ihrer eigenen Bezeichnung kein sicheres Merkmal haben. Und dieser ganze Apparat würde nur den einen Zweck haben, einen herben Schritt auszugleichen, — der uns oft genug willkommen sein muss als charakteristischer Ausdruck für mancherlei Stimmungen, und den wir vermeiden können, so oft er unseren Absichten nicht entspricht.

Wir legen daher als systematische Tonleiter für das Mollgeschlecht die oben erkannte, unseren Kompositionsversuchen zu Grunde. Sagt uns die Herbigkeit der übermäßigen Se-

kunde in unseren Melodien nicht zu: so gebrauchen wir diesen Schritt nicht, schieben einen Ton ein (*f-e-gis*, *a-gis-a-f* u. s. w.) oder nehmen das *gis* eine Oktave tiefer, als Septime *f*. Späterhin werden wir auch den Weg finden, in Moll und in Dur fremde Töne und Akkorde einzuführen; dann wird es von uns abhängen, jenen übermäßigen Sekundenschritt durch Erhöhung der sechsten oder Erniedrigung der siebenten Stufe zu vermeiden. Zuvor aber werden wir ihm wichtige Entdeckungen verdanken, und auch künftig soll man uns nicht überreden, dass er wegen seiner Herbigkeit unstatthaft sei; auch das Herbe muss entsprechenden Tonausdruck finden*.

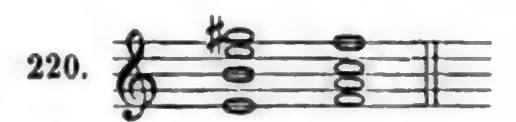
§ 36. **Erste Harmonieweise in Moll.** Wir bedürfen nun für die neue Tonleiter vor allem harmonischer Begleitung und finden sie auf demselben Wege, der bei den Durtonarten zum Ziele geführt hat; wir folgen wieder zuerst den bekannten Ziffern über der Melodie,



treffen zwischen der sechsten und siebenten Stufe auf die bekannten Missstände und beseitigen sie, wie früher.

Hiermit ist die Grundlage für die erste Harmonieweise gewonnen. Die Anwendung auf gegebene Melodien erfolgt ganz genau in der S. 79 für Durmelodien angegebenen Weise**.

Bedenklicher wird jener Punkt, die Aufeinanderfolge der sechsten und siebenten Stufe, bei herabsteigender Tonleiter; denn zu allen früheren Misslichkeiten kommt noch die Herbigkeit des Melodieschrittes in der Tonleiter selbst. Wir könnten zwar, wie in Dur (No. 139), den zweiten Akkord ändern

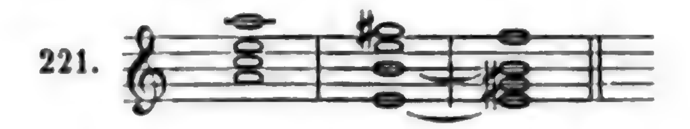


und dadurch Oktaven- und Quintenfolge vermeiden. Allein die Harmonie hätte keine Verbindung, und zwar eben da, wo auch die Melodie durch jenen herben Schritt gleichsam zerrissen ist. Um nur dies zu vergüten, möchten wir lieber die beiden Stufen

* Hierzu der Anhang G.

** Siebzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage IX gegebenen Melodien.

mit ihren Akkorden doppelt stark aneinander binden, um den Mangel an melodischem Fluss auszugleichen, während wir in Dur den engeren harmonischen Zusammenhalt bei dem besseren melodischen aufgeben durften. Wir versuchen daher, möglichst viel Töne aus dem ersten Akkord — oder gar den ganzen Akkord — zu der folgenden Stufe beizubehalten:



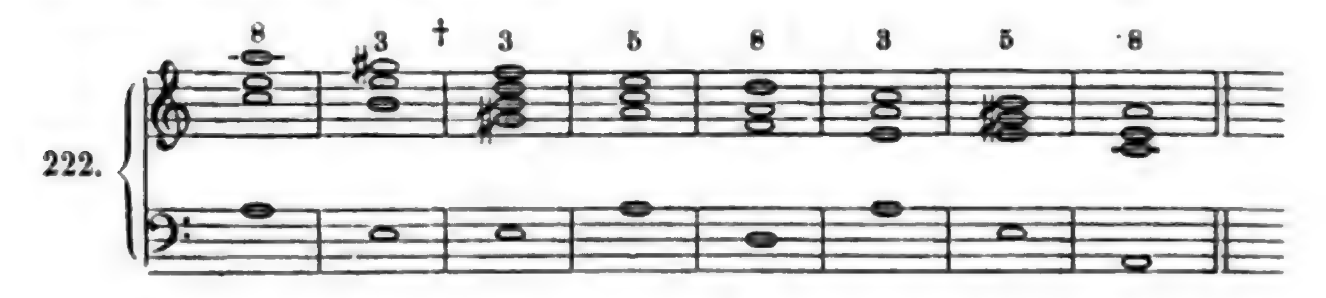
setzen aber die beiden obersten Töne (*gis* und *e*) in eine tiefere Oktave, um dem folgenden Melodietone Raum zu schaffen. Hier steht eine neue Harmonie vor uns,

e-gis-h--f,

die sogar normalmäßigen Terzenbau zeigt, — nur mit der Lücke zwischen *h* und *f*. Füllen wir dieselbe mit der dazwischen liegenden Terz, welche uns der Unterdominantakkord an die Hand gibt und haben nun einen neuen Akkord, und zwar von fünf Tönen:

e-gis-h-d-f

gewonnen, den wir geradezu in die Harmonie der abwärts gehenden Molltonleiter eintragen.



Hiermit ist wenigstens unser nächster Zweck erreicht; nur haben wir in einem vierstimmigen Satz einen Akkord von fünf gleichzeitigen Tönen gesetzt. Schon dies nötigt zu genauerer Betrachtung des neuen Akkordes.

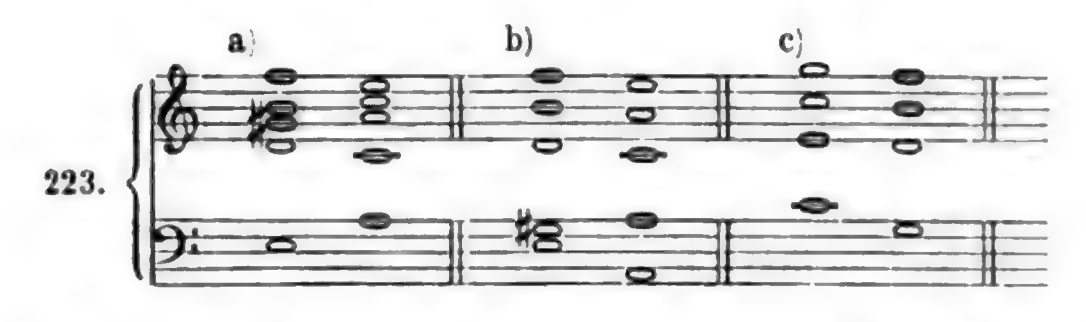
Der fünfte Ton, welcher ihn von allen früheren Akkorden unterscheidet, ist vom Grundton aus der neunte, die None, und gibt ihm den Namen

Nonen-Akkord.

Sehen wir von dieser None ab, so bleibt ein Dominantseptimenakkord übrig, dessen Wesen und Fortschreitung uns bekannt ist. Wir können uns also den Nonenakkord vorstellen als Dominantseptimenakkord mit zugefügter None; die neu hinzugekommene None stellt sich dann als Zufügung zu dem ober-

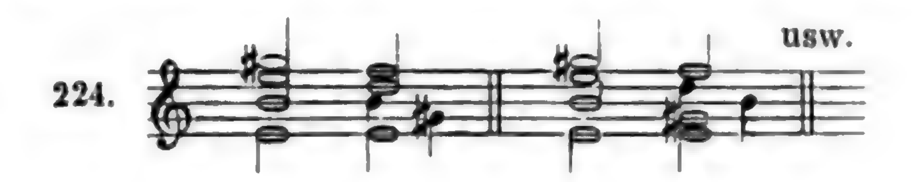
Digitized by Google

sten Intervall des alten Akkordes, zu der Septime, dar, dem sie denn auch in seiner Bewegung abwärts folgt. Denn da der Dominantseptimenakkord ohnehin schon die Bestimmung hat, sich in den tonischen Dreiklang aufzulösen, so muss die None sich dieser Bestimmung unterwerfen und findet dazu keinen näheren Weg, als einen Schritt abwärts, gleich der Septime. Im Nonenakkorde schreitet also der Grundton zur Tonika, die Terz eine Stufe aufwärts, die Septime eine Stufe abwärts, die None, mit der Septime, ebenfalls eine Stufe abwärts; die Quinte kann eine Stufe abwärts oder aufwärts gehen. Hier, bei *a*) und *b*), —



zeigen sich alle Fortschreitungen deutlicher. Nur würde man, wenn die Quinte abwärts gehen soll, sie nicht so unbedeckt (wie bei *b* der Deutlichkeit wegen geschehen ist) unter die None stellen, da sie mit derselben zwei Quinten bildet, — zwar nicht zwei reine, die wir einstweilen ganz verboten haben, aber doch eine reine nach einer verminderten, was fast eben so wirkt, als wären beide Quinten reine, da das Ohr nach dem zuletzt empfangenen Eindrucke gestimmt wird. Aus diesem Grunde ist die Folge einer verminderten Quinte nach einer reinen (wie bei *c*) unverfänglich. Am auffälligsten wirkt die bei *b* gewiesene Quintenfolge, wenn sich ihr (wie No. 194, *e*) noch fehlerhafte Führung einer Stimme zugesellt.

Notwendig müssen wir aber Bedacht nehmen, den neuen Akkord von fünf Tönen auf vier zurückzuführen, da im vierstimmigen Satz eine fünfstimmige Harmonie unstatthaft und das etwa mögliche Mittel, einer Stimme zwei Töne nacheinander zu geben,



wenigstens nicht überall willkommen ist. Welcher Ton kann also am besten wegbleiben? — Die Quinte, wie schon im Dominantseptimenakkorde; Grundton, Terz, Septime — alle waren bedeutender, die None ist aber vollends der charakteristische Ton. Einen anderen Ausweg bringt der nächste Paragraph, S. 154.

Digitized by Google

Hiermit ist die erste Harmonieweise in Moll vollständig begründet; wir versuchen sie an der nachfolgenden Melodie.

225.

Das Verfahren bedarf keiner weiteren Erörterung; es ist ganz das bei No. 128 und 130 angewandte. Zuerst werden (wie S. 80 gezeigt ist) die Melodietöne beziffert; dann die Warnungskreuze gesetzt; dann mussten wir Takt 4 die zweite 3 in eine 9 verwandeln, um auf dem dadurch zum Grundton erhobenen Basse den Nonenakkord zu errichten und den S. 149 wahrgenommenen Fehlern auszuweichen. Hierauf wurde der ganze Bass gesetzt und zuletzt die Harmonie durch Zufügung der Mittelstimmen vervollständigt.

Jener heftige Schritt der übermäßigen Sekunde tritt in unserer Melodie deswegen so auffallend hervor, weil der einfache Gesang gar keinen Anlass dazu gibt; indes können wir ihn uns um der Übung willen schon gefallen lassen, wie die ganze auf unserem jetzigen Standpunkte schon als unbefriedigend erkannte erste Harmonieweise. Dasselbe muss bei den Übungen des Schülers der Fall sein*.

§ 37. **Zweite Harmonieweise in Moll.** Die erste Harmonieweise hat sich leicht und vorteilhaft von Dur auf Moll übertragen lassen; das einzige Neue ist der Nonenakkord gewesen. Versuchen wir nun die zweite Harmonieweise; es fragt sich dabei: welche Akkorde sich zur Begleitung jeder Stufe in der Molltonleiter darbieten. Wir untersuchen, wie früher (S. 87) in Dur zuerst, welche Dreiklänge in Moll wir besitzen. Sie zeigen sich hier**:

---

* Achtzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage X mitgeteilten Melodien nach erster Harmonieweise.

** Aus der dritten Harmonieweise in Dur wissen wir, dass einige zu heftige Stimmschritte vermieden werden können, wenn wir nicht die Mittelstimmen an die Oberstimme heranzwingen. Hier kommt es aber zunächst auf Übersichtlichkeit in der gewohnten Weise an.

Wir finden in dieser Übersicht

1. zwei Molldreiklänge, auf *a* und *d*,
2. zwei Durdreiklänge, auf *e* und *f*,
3. zwei verminderte Dreiklänge, auf *h* und *gis*.

Außerdem treffen wir noch auf eine Harmoniegestalt, *c-e-gis*, einen Dreiklang (wie es scheint) mit großer Terz und übermässiger Quinte. Da wir dergleichen noch nicht kennen und durch keine innere Notwendigkeit auf sie geführt werden (wie früher auf Dominantseptimen- und Nonenakkord), so wollen wir uns ihrer enthalten, bis wir sie systematisch begreifen lernen.

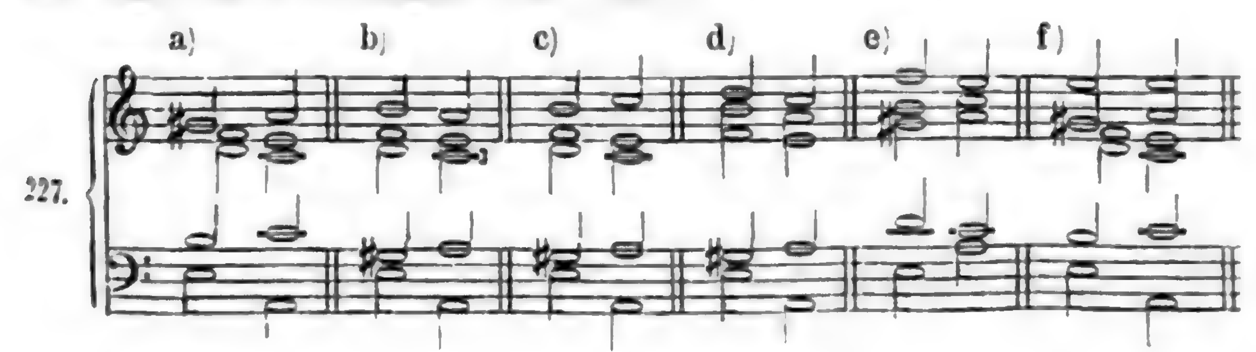
Den verminderten Dreiklang kennen wir schon aus Dur; er erschien uns da als ein vom Dominantseptimenakkord — durch Weglassung des Grundtons — abgeleiteter. Da wir in jeder Durtonart nur einen Dominantseptimenakkord haben, so konnte sich in jeder auch nur ein verminderter Dreiklang finden. Hier in Moll treffen wir auf zwei; nur der eine (*gis-h-d*) ist ohne weiteres aus dem Dominantseptimenakkorde (*e-gis-h-d*) herzuleiten; der andere (*h-d-f*) ist mit jenem ersteren im Nonenakkorde

e-gis-h-d-f
gis-h-d
h-d-f

enthalten.

Der Dominantseptimenakkord darf in Moll wie in Dur zu jedem seiner Töne gesetzt werden, wofern seine Auflösung richtig erfolgen kann.

Ebenso darf der Nonenakkord zu allen in ihm enthaltenen Tönen gebraucht werden, vorausgesetzt, dass es möglich, ihm in allen Stimmen richtige Fortscheitung zu geben. Wir setzen also unseren Nonenakkord in *A* moll



Digitized by Google

zu *gis*, wenn dies hinaufgeht (*a*) nach *a*, — zu *h*, wenn dies (bei *b* und *c*) nach *a* oder *c* geht, — zu *d* (bei *d*), wenn dies nach *c* hinabgeht, — zu *f* (bei *e*), wenn dies nach *e* hinabgeht.

Kann er nicht auch zur Oktave seines Grundtones gesetzt werden, wie oben bei f? — Es ist allerdings möglich. Allein man erwäge, welch ein Tongemenge daraus entsteht! Ohnehin ist der Nonenakkord mit Tönen beladen, um nicht zu sagen überladen; nicht bloß, weil er fünf Töne hat, sondern weil er mit denselben die eigentliche Grenze des Tonsystems, die Oktave, überschreitet. Wozu sollte da noch ein sechster durchaus überflüssiger Ton, die Oktave des schon vorhandenen Grundtones? — Bei der Auflösung bleibt sie als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen; diese ist aber nicht bloß entbehrlich, sondern wird auch schon durch die Auflösung der None gewonnen.

Nicht auf noch größere Tonhäufung haben wir zu denken, sondern vielmehr auf die Tonerleichterung für den Nonenakkord. Schon oben (S. 151) haben wir daher die Quinte des Nonenakkordes aufzugeben beschlossen. Bisweilen, ja oft wird es noch zusagender sein, den Grundton desselben wegzulassen, mithin aus dem Nonenakkorde

e-gis-h-d-f
gis-h-d-f,

einen Septimenakkord zu machen, — so wie früher aus dem Septimenakkorde auf der Dominante einen Dreiklang. Dieser neue Septimenakkord enthält lauter kleine Terzen, lauter verminderte Quinten, schließt zwei verminderte Dreiklänge in sich (die oben, S 153, unter *A* gefundenen), heißt aber

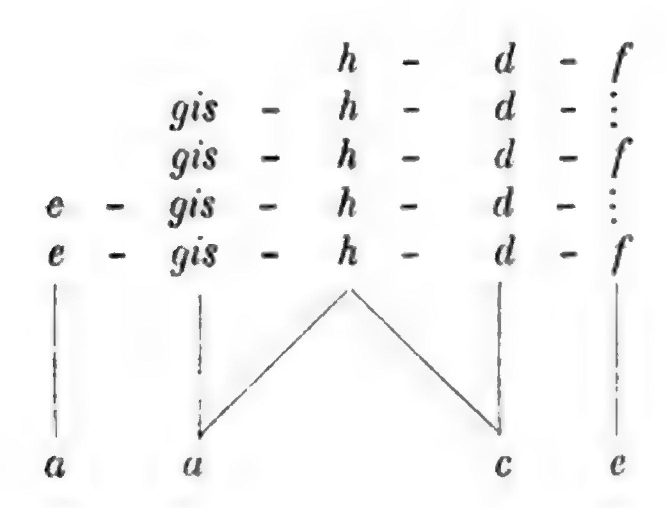
verminderter Septimenakkord.

Besinnen wir uns nun einmal auf die aus der Dominante in Moll gewonnenen Harmonien. Es sind ihrer sechs*

1. *e-gis-h*,
2. *e-gis-h*, - und *d*,
3. *e-gis-h*, ... *d*, und - *f*,
4. *gis-h*, ... - *d*, — *f*,
5. *gis-h*, ... - *d*,
6. *-h*, ... - *d*, ... — *f*;

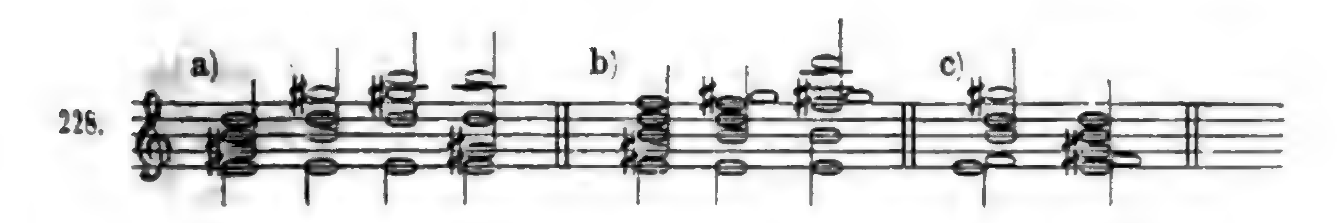
* Man kann diese sechs Akkorde unter dem gemeinschaftlichen Namen der »Dominantharmonien« zusammenfassen.

ein großer Dreiklang, zwei verminderte Dreiklänge, zwei Septimenakkorde, ein Nonenakkord. Die unter 2 bis 6 genannten folgen alle demselben Gesetz, das für den Dominantseptimenakkord gegeben ist. Wir stellen dies so dar:



nämlich in all' diesen Akkorden geht *e* nach *a*, *gis* nach *a*, *d* nach *c*, *f* nach *e*, *h* nach *a* oder *c*. Hiernach wissen wir nun, wie sie behandelt und wo sie angewendet werden können. Wie weit der Dominantdreiklang an diesem Gesetz teilnimmt, ist aus Anhang F ersichtlich.

Noch eine letzte Bemerkung brauchen wir für den Nonenakkord. — Wegen seiner Überladenheit, — da er gleichsam nur ein aufgetriebener oder übertriebener (über die Grenze, die Oktave, getriebener) Dominantseptimenakkord ist, — gibt er bei häufiger Anwendung dem Satze leicht ein schwülstiges Wesen und zeigt sich nicht so bequem behandelbar, als andere Akkorde. Dreiklänge und Dominantseptimenakkorde vertragen es, dass man ihre Töne beliebig umstelle, — *a* —



während bei dem Nonenakkorde (man sehe *b*) leicht verwirrende Zusammenklänge, ja (wie bei *c*) wahrhaft sinnwidrige Reibungen zwischen Terz oder Grundton und None entstehen.

Nun können wir an die Bearbeitung der zweiten Harmonieweise in der aus Dur bekannten Ordnung (S. 89) gehen. Hier ein Beispiel:

Digitized by Google

Bei I. sehen wir die Melodie (der absichtlich Ähnlichkeit mit No. 144 gegeben ist) nach erster Harmonieweise bearbeitet, bei II. die zweite Harmonieweise besonders zur Abhilfe der Dürftigkeit in der ersten Bearbeitung angewendet. Bei *a* wird der verminderte Dreiklang auf *h* in einer Weise eingeführt, die eine Quintenfolge (eine reine Quinte nach einer verminderten, vgl. No. 150 d) zur Folge hat; die Behandlung bei I. wäre vorzuziehen. Bei *b* tritt derselbe Akkord auf, scheint sich aber nicht nach *a-c-e* aufzulösen; indes er ergänzt sich nur erst und wird zum Nonenakkorde, von dem er ohnehin ein Teil ist. Dann folgt die Auflösung.

Indem die Einübung dem Schüler überlassen bleibt*, schließen wir mit einer gerade hier, bei der Aufstellung aller in Moll aufgefundenen Harmonien, nahetretenden Betrachtung.

Die Molldreiklänge sind nach dem Urteil des musikalischen Gefühls trüber und minder zufriedenstellend als die Durdreiklänge. Die Molltonleiter musste sich ungleichartiger gestalten, als die Durtonleiter. Blicken wir auf die Harmonie, so finden wir in Dur drei große und drei kleine Dreiklänge, alle geeignet als tonische Dreiklänge Schluss und Befriedigung zugewähren, dagegen in Moll

---

d) Gen. B. Man bemerkt hier unter einigen Basstönen Kreuze; zur Erläuterung diene:

8 Kreuze, Been, Auflösungszeichen ohne Ziffer, zu der sie gehören, beziehen sich auf die Terz und erhöhen, erniedrigen dieselbe oder stellen die vorherige Tonhöhe wieder her, wie sie vor der die Terz angebenden Note getan hätten.

Oben also soll der fünfte und siebente Akkord nicht *e-g-h*, der erste im sechsten Takte nicht *e-g-h-d-f* (wie die Vorzeichnung mit sich bringt sondern *e-gis-h* und *e-gis-h-d-f* heißen.

* Neunzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XI gegebenen Melodien in der aus den Dur-Aufgaben bekannten Weise.

nur zwei große und zwei kleine; Dur bietet also sechs, Moll nur vier Ruhepunkte. Dagegen finden wir in Dur einen, in Moll zwei verminderte Dreiklänge, von den Septimen- und Nonenakkorden zu schweigen; jedenfalls einen der Auflösung bedürftigen, also in sich unbefriedigten Akkord mehr.

Überall zeichnet sich der Mollcharakter als trüber unbefriedigender, unruhiger, der Durcharakter als heller, in sich befriedigter, ruhiger und fester.

§. 38. **Dritte Harmonieweise in Moll.** Die dritte Harmonieweise führt uns bekanntlich (S. 129) die Umkehrungen zu. Nach dem schon früher hierüber Gesagten bleibt nur wenig zu bemerken.

Zunächst lassen alle Dreiklänge, — große, kleine und verminderte, — in Moll ebensowohl, wie in Dur sich umkehren und erhalten in der Umkehrung die von dorther bekannten Namen.

Dasselbe gilt von den beiden Septimenakkorden, — dem Dominantseptimenakkorde und dem verminderten Septimenakkorde.

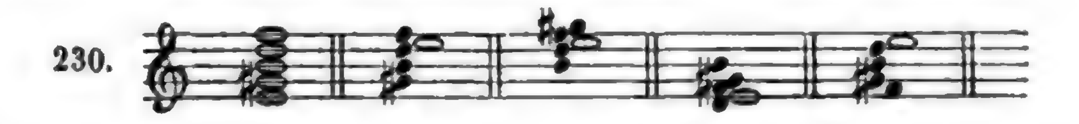
Ferner werden hier, wie in Dur, alle Umkehrungen behandelt, namentlich die der Septimenakkorde und verminderten Dreiklänge aufgelöst, wie ihre Grundakkorde; überall gehen die Töne, wie S. 155 angegeben ist.

Es bleibt also nur

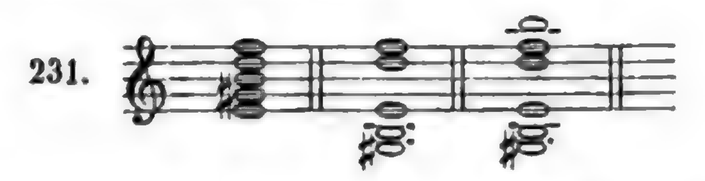
der Nonenakkord mit seinen Umkehrungen

zu betrachten.

Schon bei der Umstellung der Töne im Grundakkorde fanden wir seine Tonfülle hinderlich. Noch bedenklicher tritt diese bei den Umkehrungen in den Weg; auf den ersten Blick übersehen wir, dass die Umkehrungen, ohne weitere Rücksicht unternommen, die Töne verwirrend ineinander schieben würden.

230. 

Nur in denjenigen Lagen sind Umkehrungen des Nonenakkordes ohne Verwirrung möglich, bei welchen Septime und None oberhalb des Grundtones belassen werden

231. 

und auch da sind sie mit mancherlei Bedenken und Übelständen verbunden. Wir wollen sie daher nur vorsichtig und mit Auswahl gebrauchen und bedürfen für sie keiner besonderen Na-

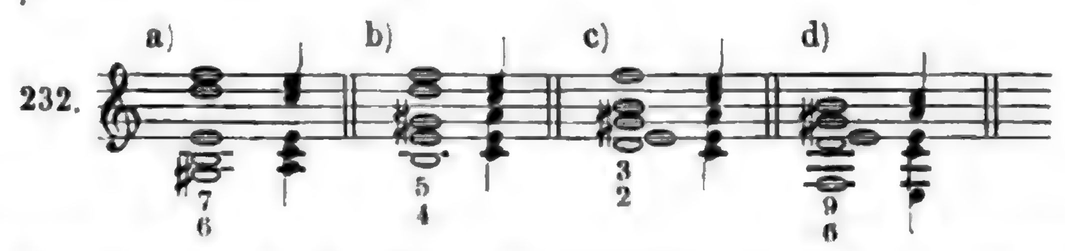
men*. Auch die Auslassung der Quinte bringt keine hinlängliche Erleichterung, da, wie wir schon in No. 230 gesehen haben, besonders das Zusammentreffen von Grundton, Terz und None (und Septime) die Harmonie verwirrt.

Hiermit sind wir zur Ausführung der dritten Harmonieweise, den Seite 129 für Dur erteilten Vorschriften gemäß, in stand gesetzt.

Wir geben ein Beispiel für die letzte Bearbeitung; die ersteren müssen des Raumes wegen übergangen werden°.

---

* Wollten wir ihnen dennoch besondere Namen geben, so müssten wir bei der Erfindung der Namen nach denselben Grundsätzen verfahren, wie bei der Benennung der vom Dreiklange und Septimenakkorde gemachten Umkehrungen, S. 113. Wir würden jede Umkehrung nach ihren wichtigsten Bestandteilen benennen, und dazu vom jedesmaligen tiefsten Ton nach den beiden wichtigsten zählen. Diese wären Grundton und None. Die erste Umkehrung (*a*) müsste daher Sextseptimenakkord heißen, und mit ${}^{7}_{6}$ oder ${}^{6}_{7}$ beziffert werden.



Die zweite Umkehrung (*b*) würde Quartquintakkord zu nennen und mit ${}^{5}_{4}$ oder ${}^{4}_{5}$ zu beziffern sein; die dritte Umkehrung (*c*) hieße Sekund-Terz — oder Terzsekundakkord, und wäre mit ${}^{2}_{3}$ oder ${}^{3}_{2}$ beziffert; die letzte Umkehrung endlich (*d*) würde (da der eine wichtigste Ton tiefster geworden ist und man nur nach dem anderen hinzählen kann) folgerichtig Septimenakkord heißen müssen, wenn dieser Name nicht schon vergeben wäre. Zählen wir nach dem dritten wichtigsten Ton hin, der Septime des Grundakkordes = *d*, so erhielten wir den Namen Sextseptimenakkord, der ebenfalls schon gebraucht ist. Wir wenden uns also an die Terz (den nächst-wichtigen Ton) und erhalten den Namen Sextnonenakkord; die Bezifferung wäre ${}^{6}_{9}$ oder ${}^{9}_{6}$. Nötig sind uns, wie gesagt, alle diese breiten Namen nicht (die vollständige Bezifferung würde übrigens oben noch Zusätze wegen des *gis* verlangen, bei *b* = $\substack{\sharp 6\\5\\4}$ bei *c* = $\substack{\sharp 4\\3\\2}$ bei *d* = $\substack{\sharp 9\\6}$).

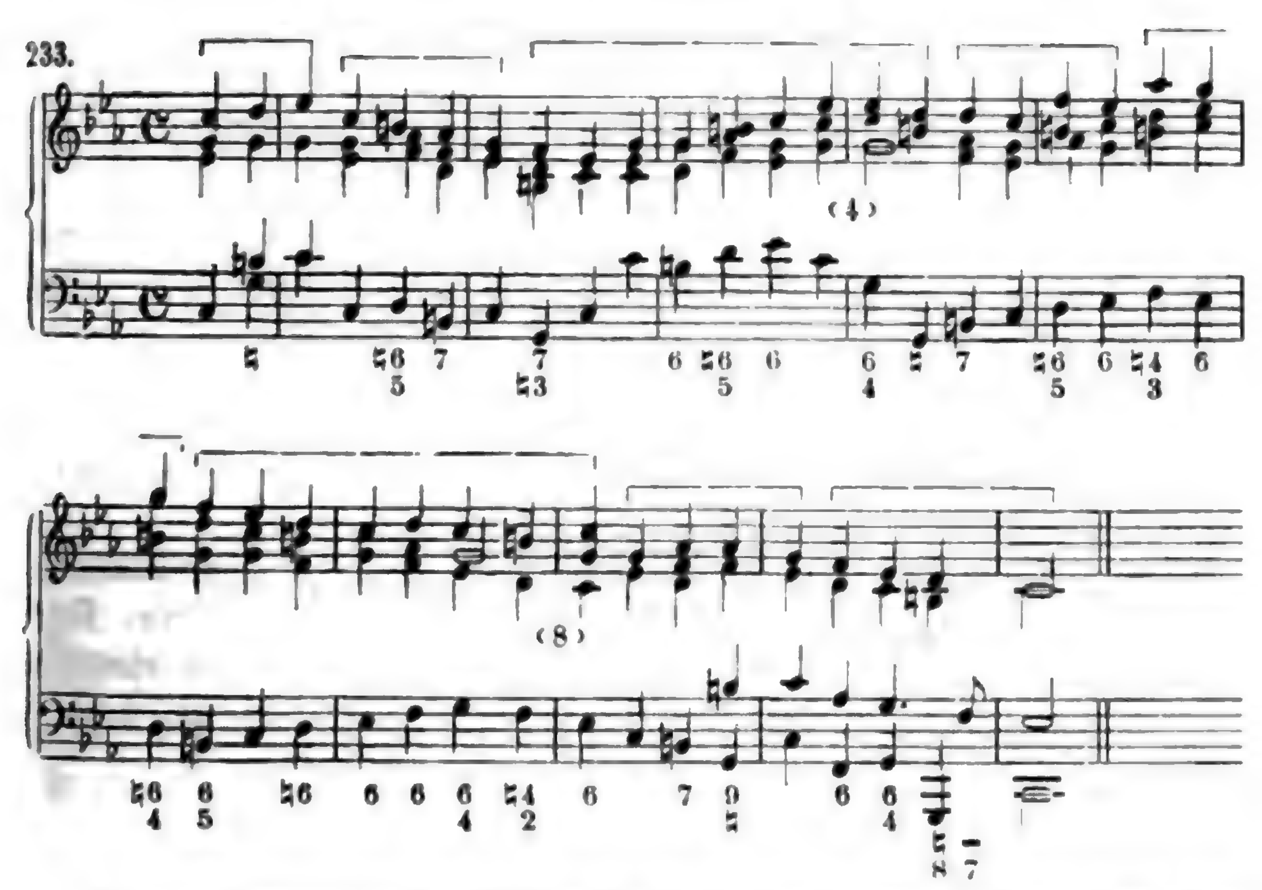
° Gen. B. Man wird bei der vorigen mitgeteilten Generalbass-Anweisung gefühlt haben, dass ihr Vollständigkeit fehlt und sie nur zur augenblicklichen Erläuterung gegeben war. Hier ist der Ort, ihr die nötige Voraussetzung und Erklärung zu geben.

9 Kreuze, Bee, Widerrufungszeichen vor Ziffern haben dieselbe Bedeutung wie vor Noten.

Der dritte Akkord im zweiten Takte soll, den Ziffern nach, ein Quintsextakkord auf *d* sein. Da die Vorzeichnung *b*, *es* und *as* vorschreibt, so müsste derselbe *d-f-as-b* heißen. Allein nicht dieser Akkord (der in Cmoll unmöglich), sondern *d-f-as-h* ist gemeint; die Sexte des tiefsten Tones soll also erhöht — oder genauer: ihre durch die Vorzeichnung bewirkte Erniedrigung

Digitized by Google

233.



Vorerst bemerken wir hinsichtlich der Konstruktion, dass der Vordersatz mit dem vierten Takt, aber (weniger bestimmt als bisher) auf dem zweiten Viertel (weiblich, mit Vorhalt) schließt; der Schluss des Nachsatzes ist im achten Takte, wird aber unvollkommen durch die Umkehrung der Schlussakkorde, und zieht einen Anhang nach sich, der dem sechsten und siebenten Takte nachgebildet ist.

Soviel zur Vorbereitung der Übungen in der dritten Harmonieweise in Moll*. Auch in Harmoniegängen, soviel sich deren in

---

wieder aufgehoben werden. Dazu ist bekanntlich vor der Note der Sexte ein ♮ erforderlich; und eben so wird es vor die Ziffer gesetzt.

Hiermit erst ist erklärlich, dass ein chromatisches Zeichen ohne Ziffer auf die schon im Dreiklang unerlässliche Terz bezogen wird. Der zweite Akkord oben müsste der Vorzeichnung nach *g-b-d* heißen; das ♮ unter dem Basse erhöht die Terz *b* auf *h*.

Dass eine 9 den Nonenakkord bedeutet, versteht sich nach der Anweisung (S. 150) von selbst, da jede Ziffer zunächst das Intervall, dann aber den Akkord bedeutet, den sie benennt, z. B. eine $\frac{4}{5}$ den Quartquintakkord, die erste Umkehrung des Nonenakkordes.

Um kürzere Bezeichnung zu gewinnen ist festgesetzt:

10 statt Kreuze vor die Ziffern zu setzen, kann man letztere auch in dieser Weise

2 3 4 5 6 7

durchstreichen.

* Zwanzigste Aufgabe: Durcharbeitung der in der Beilage XII gegebenen Melodien nach der für Dur gezeigten Weise.

Einundzwanzigste Aufgabe: Bildung und Durchübung von Harmoniegängen und Liedgrundlagen in bekannter Weise.

Digitized by Google

Moll ergeben, und Liedgrundlagen muss der Schüler sich jetzt wieder versuchen und zu deren Belebung rhythmische Figuration (S. 140) anwenden.

§. 39. **Der Nonenakkord im Durgeschlecht.** Die Auffindung des Nonenakkordes und des aus ihm gebildeten verminderten Septimenakkordes ist ein so entschiedener Gewinn, dass es nahe liegt, denselben auch für die Durtonarten zu wünschen. Wenn wir auch in der Behandlung derselben keine Nötigung gefunden (wie S. 150 bei den Molltonarten), zum Nonenakkorde vorzudringen, so haben wir doch jetzt Anlass, letzteren auch in Dur zu suchen, da wir ihn kennen.

In Moll fanden wir den Nonenakkord auf der Dominante; er war ein Dominantseptimenakkord mit hinzugefügter None. Folglich setzen wir dem Dominantseptimenakkord in Dur ebenfalls eine None — und zwar die in Dur vorfindliche — zu, z. B. in *A* dur:

e-gis-h-d
e-gis-h-d . . . . und . . . . *fis*,

und haben hiermit den Nonenakkord in Dur gebildet.

Dieser unterscheidet sich vom Nonenakkord in Moll —

e-gis-h-d-f
e-gis-h-d-fis

nur durch die None, die in Moll klein, in Dur aber groß ist. Daher heißt der Nonenakkord in Moll der kleine, und der in Dur der große Nonenakkord*.

Da der große Nonenakkord eben so gebildet ist, wie der kleine, so folgt er auch denselben Gesetzen.

Zunächst also können wir ihn nicht bloß durch Weglassung der Quinte erleichtern, sondern auch aus ihm durch Weglassung des Grundtons einen neuen Septimenakkord, z. B. in *C* dur aus

g-h-d-f-a
h-d-f-a

machen**. Diesem Septimenakkorde haben wir gar nicht nötig, einen besonderen Namen zu geben***; er ist dazu nicht wichtig

---

* Hierzu der Anhang H.

** Auch diese Akkorde sind unter dem gemeinschaftlichen Namen der Dominantharmonien (Anm. S. 154), wenn man sich desselben bedient, mitbegriffen.

*** Einige Theoretiker nennen ihn den kleinen Septimenakkord, weil seine Terz, Quinte und Septime klein sind. Die Bildung des Namens ist richtig, der Name selbst aber entbehrlich; — oder man müsste alle Septimenakkorde benennen, was eben so lästig als unnütz wäre.

Digitized by Google

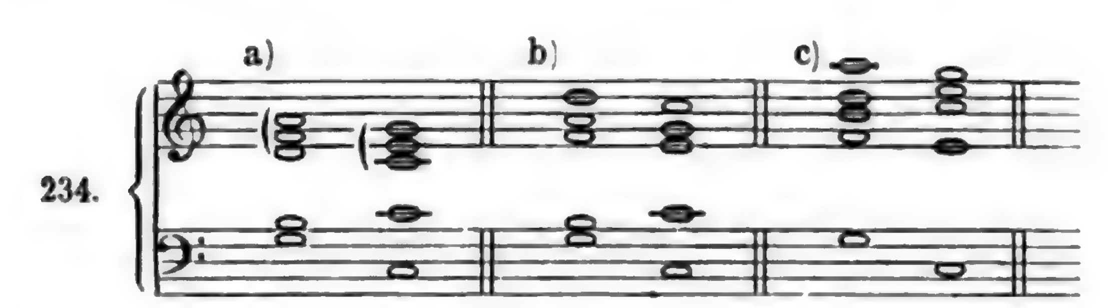
genug, so wenig wie eine Reihe anderer Septimenakkorde, die wir noch zu erwarten haben.

Sodann gilt von den Umkehrungen des großen Nonenakkordes, was oben (S. 157) von denen des kleinen gesagt worden.

Endlich folgt der große Nonenakkord auch in seiner Auflösung dem Gesetze des kleinen, wie hier im Schema

```
g - h - d - f
g - h - d - f - a
|   h - d - f - a
|   h - d - f   |
|   |  / \  |   |
|   | /   \ |   |
c   c       e   g
```

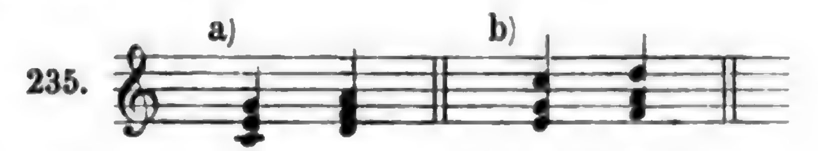
(nach dem Vorbild des früheren Schemas S. 155) kurz angegeben ist. — Es kann dabei nur eins auffallen. Betrachten wir hier bei *a* —



die Auflösung des Nonenakkordes mit abwärts gehender Quinte, so sehen wir, dass dieses Intervall im Fortschreiten mit der None Quinten bildet. Trifft also unsere Regel, dass die Quinte auf- oder abwärts schreiten dürfte, hier etwa nicht zu? — Doch. Nicht in der Natur des Akkordes und in der Führung seiner Quinte liegt der Fehler, sondern in der gar nicht notwendigen Stellung seiner Töne. Bei *b* geht die Quinte abwärts, ohne einen Fehler hervorzurufen; — bei *c* geht sie aufwärts. Also nur wenn die Quinte unter der None steht, kann sie nicht abwärts gehen, ohne Fehler zu machen*.

---

* Dass dies nicht dem Akkorde beizumessen ist, zeigt No. 234b. Oder wollte man etwa behaupten, dass Grundtöne nicht aufwärts schreiten dürfen, weil sie hier bei *a*



mit der Oberstimme Quinten bilden? — Bei *b* gehen dieselben Grundtöne in denselben Akkorden und mit derselben Nebenstimme (*g*-*a*) aufwärts, ohne Quinten zu machen.

Hiermit sind wir in den Stand gesetzt, die neuen Harmonien in Dur einzuführen*. Wie zuvor die Molltonarten, so haben jetzt auch die Durtonarten zwei neue Grundakkorde erhalten: den großen Nonenakkord und den daraus gebildeten Septimenakkord, beide mit ihren Umkehrungen. Diese Akkorde können zu allen in ihnen enthaltenen Tönen der Melodie angewendet werden, wenn dies ohne Herbeiziehung falscher Fortschreitung, ohne Tonverwirrung und zusammenhängend möglich ist. Hier ein Beispiel:

Ehe wir dasselbe harmonisch zergliedern, sind noch einige beiläufige Bemerkungen zu machen.

Bei Sätzen wie den vorliegenden, die in einer zusammengesetzten Taktart notiert sind ($\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$ auch $\frac{6}{8}$) wird gewöhnlich die Taktmitte als dem Taktanfang gleichwertig behandelt, d. h. die Komponisten setzen nicht immer die Taktstriche so wie oben,

---

* Nun können wir die S. 156 gemachte Bemerkung schärfer und vollständig fassen. Das Durgeschlecht bietet jetzt sechs feste und vier bewegliche Akkorde, — unter den letzteren die verstanden, bei denen man nicht stehen bleiben und schließen kann, die man vielmehr auflösen, fortführen muss. Das Mollgeschlecht dagegen bietet vier feste und fünf bewegliche Harmonien.

f. Gen. B. Für die Bezifferung des letzten Taktes diene die Anweisung:
11 Horizontale Striche hinter einer Bezifferung deuten an: dass derselbe Akkord zu den nachfolgenden Basstönen, unter denen sich die Striche finden, beibehalten werden soll.

Digitized by Google

dass der Schlusswert gerade hinter den Taktstrich fällt. Man halte für solche Fälle fest, dass man eigentlich die doppelte Anzahl Takte vor sich hat und man wird dann die für die Schlussbedeutung aufgestellten Gesichtspunkte immer wieder festgehalten finden (Halbschluss resp. Schluss auf den 4., 8. Takt).

Im ersten, dritten und siebenten Takte ist ein in mehreren Akkorden sich wiederholender Ton, *g*, in eine Note größerer Geltung zusammengezogen worden. Dass dies an der Harmonie nichts ändert, ist sogleich klar; es ist bloß eine rhythmische Form, den Akkorden äußerlich feste Verbindung zu geben.

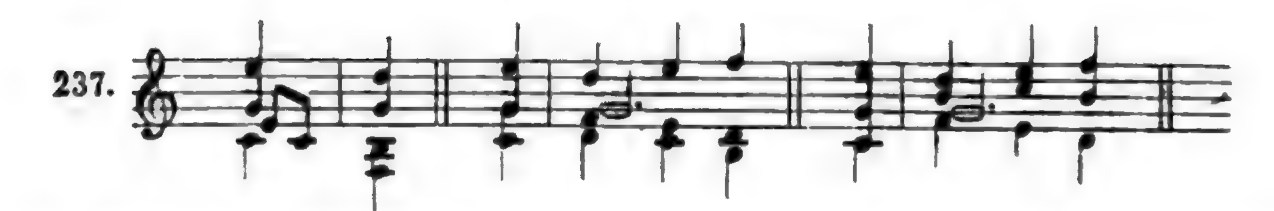
Nun zur Behandlung selbst. — Wir haben jetzt gar viele Wege, eine Melodie zu harmonisieren, denn jeder unserer Töne kann mit mehreren Akkorden begleitet werden. Gleich der zweite Ton z. B., *a*, könnte sein: Grundton (oder Oktave) des kleinen Dreiklangs, Terz des Unterdominant-Dreiklangs, Quinte des kleinen Dreiklangs auf *d*, Septime des Septimenakkordes auf *h*, None des Nonenakkordes, der Umkehrungen all' dieser Akkorde nicht zu gedenken, in denen *a* möglicherweise in der Oberstimme stehen könnte. Es ist Sache des Schülers, alle diese Möglichkeiten durchzuversuchen und sich über den Erfolg aufzuklären. Hier ist natürlich nur zu einer Durchführung Raum, und in dieser (die mehrere andere vorgängige voraussetzt) ist nicht immer das Nächstliegende ergriffen, sondern oft das Lehrreichere.

Der Bass beginnt, den Gang der Melodie auf seine Weise, in der Umkehrung, nachzuahmen; dann, um seinen Charakter nicht zu verweichlichen, ergreift er Grundtöne.

Im zweiten Takt ist der Septimenakkord *h-d-f-a* willkürlich angebracht; der Quintsextakkord *h-d-f-g* wäre das Nähere, Fliessendere gewesen. Indes kann jener Akkord als Erinnerung an den Nonenakkord des vorigen Taktes gelten, da ohnehin der zweite Takt dem ersten nachgebildet ist. Eben deshalb wiederholt auch der Bass sein erstes Motiv; er hat sich zwar weit von den anderen Stimmen entfernt, aber bloß, um nicht dasselbe Motiv auf derselben Tonhöhe zu wiederholen, sondern neuer und körniger in der Tiefe zu wirken. Ist doch auch die Melodie hinabgeführt!

Besser motiviert erscheint der obige Septimenakkord im sechsten Takte, wo mit Hilfe der Septime die Oberstimmen einen fliessenden Sextengang machen. Der Tenor muss bei der Auflösung des Akkordes zwar hinaufschreiten, geht aber wieder abwärts in den nächsten Akkordton, um das folgende *h* bequemer zu erreichen. Hätte man nicht diesen Ausweg getroffen, so wäre unter diesen Fortgängen

Digitized by Google



und ähnlichen die Wahl gewesen. Übrigens würde die Harmonie auch durch den Quintsextakkord

milder und einfacher geworden sein. Den Nonen klebt leicht Übertriebenheit und Schwülstigkeit an; diese bleibt — wegen des Übergriffs in die andere Oktave — mehr oder weniger an ihnen haften, selbst wenn sie sich durch Weglassung des Grundtons als Septimen darstellen.

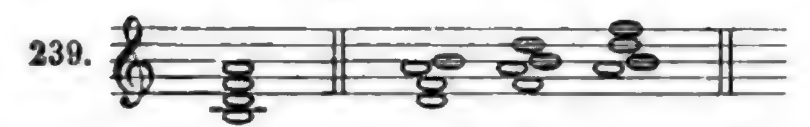
Noch günstiger ist die Einführung desselben Akkordes als Quintsextakkord im folgenden Takte. Näher hätte auch hier der Dreiklang der Unterdominante gelegen. Allein derselbe hat schon im fünften und sechsten Takte, besonders bei dem Eintritte des Nachsatzes, seine Rolle gespielt, wird auch zum Schlusse noch einmal bedeutend mitwirken; man würde diese Wirkungen schwächen und einförmig werden, wollte man ihn noch dazwischen einführen.

Warum ist im ersten Akkorde die Quinte verdoppelt? Diese und die weiteren Fragen können dem eigenen Forschen des Schülers überlassen bleiben. Nur eine Bemerkung folge zum Schlusse.

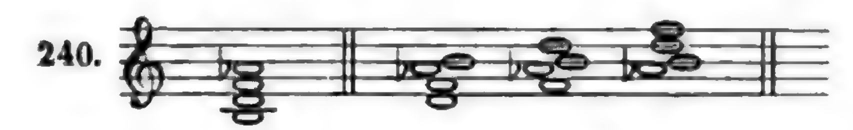
Schon bei der Beurteilung von No. 236 ist gelegentlich der neue Septimenakkord zwar richtig, aber nicht günstig angebracht befunden worden, während der Dominantseptimenakkord überall gutgeheißen werden konnte, wo er nicht Fehler oder ganz bestimmte Missstände (z. B. Verdoppelung der Terz) nach sich zog. Desgleichen haben wir den verminderten Dreiklang im Vergleich zum Dominantseptimenakkord eng und verkümmert, die Nonenakkorde überladen und schwülstig nennen müssen; ja, wenn wir den Dominantseptimenakkord mit dem Durdreiklang vergleichen, so finden wir diesen für sich befriedigend, jenen nach Auflösung verlangend, — das heißt: Befriedigung nicht in sich findend, sondern außer sich suchend. Überall zeigt sich der abgeleitete Akkord minder frei, frisch, befriedigend, als der Stammakkord, von dem er abgeleitet ist. Überall sind die Harmonien, je näher dem Ursprung, um so frischer und kräftiger.

Digitized by Google

Dies zeigt sich auch im Gebrauche. Die Umkehrungen des Nonenakkordes waren möglich, aber nicht leicht und oft anwendbar, selbst bloße Tonumstellungen konnten verwirrend ausfallen. Die Umkehrungen des neuen Septimenakkordes

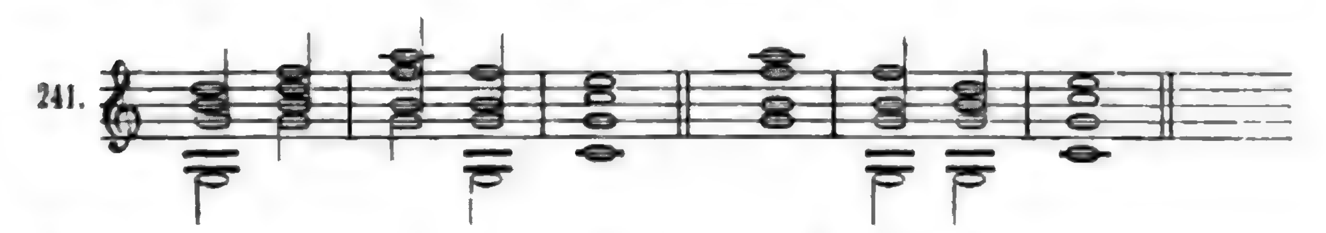


wird man ebenfalls nicht so wohlgestaltet und behandelbar finden, als die des Dominantseptimenakkordes, während — beiläufig gesagt — die des verminderten Septimenakkordes



zwar leicht behandelbar sind, aber dem Klange nach keine andere Wirkung hervorbringen, als neue verminderte Septimenakkorde auf dem jedesmaligen tiefsten Ton; eine Bemerkung, die in der Modulationslehre Frucht bringen wird.

Daher wird man das Zurückgehen von abgeleiteten Akkorden auf die ihnen vorhergehenden einfacheren, z. B.



durchaus nicht leer und unbefriedigend finden.

Um den Nonenakkord und den aus ihm gebildeten Septimenakkord in Dur sich eigen zu machen, bedarf es bloß einiger Versuche*.

§ 40. Nachtrag. Neue Freiheiten des Dominantseptimenakkordes. Hiermit schließt der Kreis von Harmonien, die sich unmittelbar aus der ersten Grundharmonie mit den Tönen der Dur- und Molltonleiter entfalten.

Unter allen Akkorden hat sich der Dominantseptimenakkord am geschäftigsten und fruchtbarsten erwiesen; er hat den verminderten Dreiklang und beide Nonenakkorde mit ihren Septimenakkorden nach sich gezogen. Schon S. 98 haben wir ihm freiere Fortschreitung verstattet; in den Mittelstimmen, von anderen Tönen gedeckt, durfte seine Terz hinab-, seine Septime hinaufgehen, um den folgenden Akkord nicht unvollständig zu lassen.

---

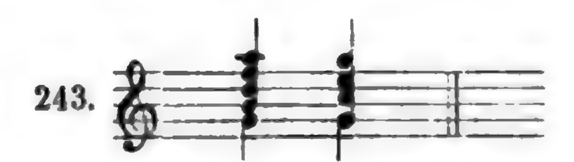
* Zweiundzwanzigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XIII gegebenen Melodien, nötigenfalls nochmalige Bearbeitung einiger älteren mit Benutzung der neu gewonnenen Akkorde.

Digitized by Google

Jetzt muss uns näher liegen, die Verbindung der Akkorde zu begünstigen. Wir können daher dem Grundton des Dominantseptimenakkordes gestatten, als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen zu bleiben (*a*) (wie schon in No. 148 *e* geschehen), gleichsam als wäre er nur die Oktave eines ausgelassenen Grundtones (*b*), oder auch allenfalls — doch nur unter besonderen Umständen, zu Gunsten der Stimmführung — (*c*) in die Terz, statt in den Grundton des folgenden Dreiklangs zu gehen,

während die Septime, von anderen Stimmen gedeckt (No. 149), hinaufgeht. Denn sollte auch sie, nach ihrer eigentlichen Weise, in die Terz gehen, so würde der Fortschritt beider Außenstimmen in die Oktave (*d*) eine Einförmigkeit hervorbringen, die fast die Wirkung wirklicher falscher Oktaven hätte und obenein ihr Gewicht auf die Terz würfe, deren Verdoppelung im Dreiklang uns (S. 123) hat bedenklich erscheinen müssen*.

An der Freiheit des Dominantseptimenakkordes, seinen Grundton liegen zu lassen, kann der Nonenakkord unbedenklich teilnehmen,



an der anderen Freiheit, die Septime hinauf- und den Grundton in die Terz zu führen, nicht, weil die Septime von der mitgehenden None genötigt wird, ihrem natürlichen Gange treu zu bleiben.

Allerdings können noch mehr Abweichungen von dem regelmäßigen Stimmgang, als hier erwähnt oder gebilligt sind, unter gewissen Umständen stattfinden. Nur ist für den Jünger auf diesem Punkte der Lehre die Zeit, sich kühner von dem Regelmässigen zu entbinden, noch nicht gekommen. Überhaupt haben eben die weniger Unterrichteten von solchen Freiheiten nicht selten unrichtige Vorstellungen; sie halten sie oft nur darum für zulässig, ja unentbehrlich, weil ihnen die regelmäßigen Entwicklungen nicht alle vor Augen stehen; ja, sie schätzen sie wohl gar als Neuheit und Zierde der Kunst, wo sie bloß Notbehelf ungenügender Kenntnis sind. — Der wahre Künstler wird von der freiesten und kühnsten Abweichung von der bisherigen Regel

* Vergleiche den Anhang D.

nicht zurückschrecken. Aber eben so fern, als furchtsame Zurückhaltung, wird ihm Frivolität und Verwegenheit bleiben. Er wird daher in seinem Bildungsgang und in der reifen Prüfung seines Werkes allen regelmäßigen Entwicklungen folgen, und erst dann weiter gehen, wenn sein Ziel, die Verwirklichung seiner Idee, offenbar jenseits der bisherigen Regel liegt.

VII. Kapitel.

Die harmonische Figuration.

§ 41. **Begriff.** Alles, was wir seit dem Austritt aus der Naturharmonie gebildet haben, leidet an einer Schwerfälligkeit, deren Dasein und Grund schon S. 100 aufgedeckt worden ist und der auch durch die rhythmische Figuration (S. 140) nur zum kleinsten Teil hat abgeholfen werden können. Der Grund dieser Schwerfälligkeit lag darin, dass wir stets in Akkorden einhergingen und dabei nicht anders zu verfahren wussten, als dass die vier Stimmen (oder gelegentlich die drei oder fünf Stimmen) von einem Akkorde zum anderen stets gleichzeitig auftraten und fortrückten.

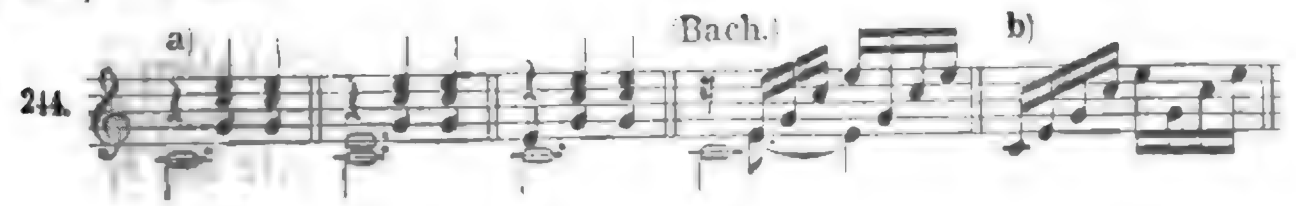
Ist diese Gleichzeitigkeit wirklich notwendig?

Keineswegs. Ein Akkord ist die terzenweise Verbindung von drei oder mehr Tönen; daraus folgt keineswegs, dass diese Töne gleichzeitig hervortreten müssen; schon in No. 116—118 haben wir die Töne des *C*-Dreiklangs mehrfach in einer Stimme wechseln lassen, während die andere Stimme einen Ton festhielt. Es ist uns also nichts neues, von jener Gleichzeitigkeit ganz oder teilweise abzulassen, wir sind nur bis hierher mit allzuviel anderen Dingen beschäftigt gewesen, um diese Form der Darstellung für Akkorde zu benutzen.

Lassen wir alle oder einige Töne eines Akkordes nacheinander auftreten, so nimmt derselbe damit, soweit die Töne nacheinander folgen, melodische Form an. Die Auflösung eines Akkordes in melodische Form heißt

harmonische Figuration,

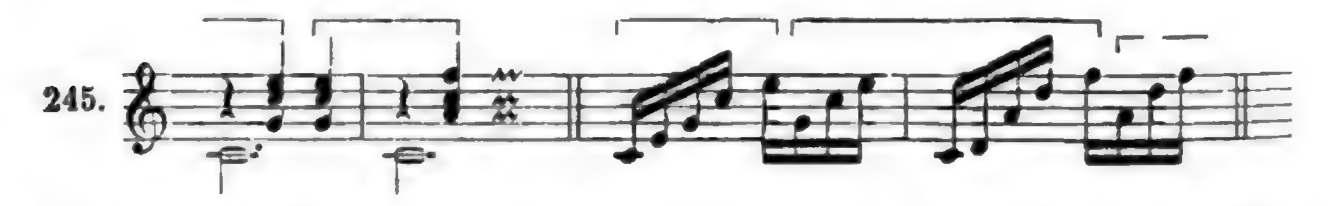
gleichviel, ob nur ein Teil des Akkordes die Gleichzeitigkeit aufgibt, wie hier —

244.


bei *a* in viererlei Form, oder ob alle Töne des Akkordes in melodische Form übergehen, wie bei *b*.

Durch harmonische Figuration wird die Tonlast der Akkorde auf verschiedene Momente verteilt und dadurch erleichtert, zugleich wird das Spiel der Töne innerhalb jedes Akkordes belebt und der Rhythmik freiere Bahn eröffnet, der ganze Tonsatz wird leichtbeweglicher und dadurch lebendiger, die Phantasie des Tonsetzers wie des Zuhörers wird dadurch mehr erweckt und angereizt, während das volle Auftreten des Akkordes nichts weiter erwarten lässt, sondern in sich befriedigt. Die Aufdeckung der harmonischen Figuration ist also Gewinn für uns, weil wir diese Form bisher noch nicht benutzt haben, sie ist es aber nicht in dem Sinne, dass sie unbedingten Vorzug vor der harmonischen Form hätte.

Dazu weisen wir auf das hin, was wir bereits früher zu erkennen Gelegenheit hatten, dass nämlich die sich nach einem schwereren Zeitwerte ablösenden leichteren ganz oder teilweise in Auftaktbeziehung zum folgenden schweren treten, die Motive des Beispiels 244 daher nicht taktweise (vom Taktstrich zum Taktstrich) zu lesen sind, sondern derart, dass zum mindesten die letzten Töne als Auftakt verstanden werden:

245. 

d. h. wir gewinnen damit aus einem einfachen harmonischen Sätzchen eine Fülle rhythmisch verschiedener Bildungen von intensiver Lebenskraft.

Die neue Darstellungsweise wird allen bisherigen Gestaltungen und Aufgaben, den Gängen, den Liedesgrundlagen, der Begleitung gegebener Melodien, — zu gute kommen und unserer Bildungskraft einen neuen Weg öffnen. Sie verdient daher fleißige Durcharbeitung, und findet die günstigste Stelle hier, wo vor dem Übertritt auf einen erweiterten Schauplatz unserer Tätigkeit die Einprägung des bisher Erlangten an der Zeit ist. Allein sie bringt uns keinen neuen Stoff, sie befreit uns nicht aus der Fessel des Akkordwesens, sondern erleichtert dieselbe nur. — Daher wird sie uns auch nicht zu jener freien Verwendung aller Mittel fördern, die wir in den ersten beiden Abteilungen — allerdings bei sehr beschränkten Mitteln — geübt haben.

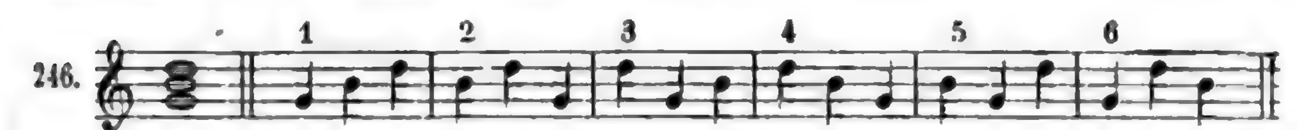
§ 42. **Die Motive harmonischer Figuration.** Wir haben schon bei No. 244 die Anschauung gewonnen, dass in der harmonischen Figurierung entweder alle Töne eines Akkordes (wie bei *b*) oder

Digitized by Google

nur einige (wie bei *a*) der Zeit nach auseinander treten. Untersuchen wir dies genauer, — keineswegs vollständig. Was übrigens hier an einem Akkorde gezeigt wird, gilt selbstverständlich von jedem anderen.

1. Auflösung des ganzen Akkordes.

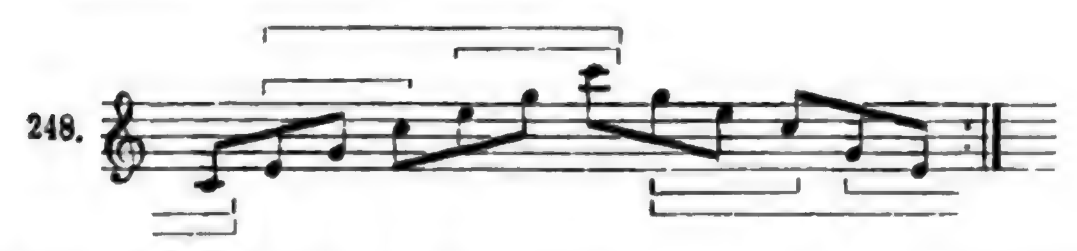
Abgesehen von den Veränderungen durch den Rhythmus gestatten die drei Töne eines Dreiklangs, der in melodische Form übertritt, sechs verschiedene Motive der Tonfolge,



folglich vier Töne (nach einer bekannten mathematischen Formel) vierundzwanzig, fünf Töne hundert und zwanzig Motive. Natürlich würden die drei oder vier Töne desselben Akkordes in erweiterter Lage, z. B. die drei oder vier Töne eines Dreiklangs in dieser, die Oktave überschreitenden Lage (*a*)

oder in einer Umkehrung (wie bei *b*) ebensoviel neue Motive bieten; Folgen von neun und zehn Tönen gäben 362,880 und 3,628,800 Möglichkeiten. Wir stehen hier offenbar dem Unendlichen gegenüber. Mag man auch diese Motive wenig bedeutend nennen, mag man sie (z. B. die in No. 246) untereinander kaum unterscheidbar finden und ganz gewiss nicht daran denken, ihnen allzuviel Raum zu geben: sie sind möglich, — und jedes derselben kann am rechten Orte brauchbar, anderen Motiven vorzuziehen sein.

Übrigens sind in den allermeisten Fällen die umfangreichen Tongruppen auf einfachere Motive zurückführbar; die hier stehende Gruppe von zwölf Tönen z. B.



kann zwar für ein einzig Motiv gelten, man kann aber ebensowohl die Gruppe in zwei Motive von sechs Tönen zerlegen, von denen das zweite die Umkehrung des ersten ist; endlich kann man den letzten Schritt tun und die ganze Gruppe auf das Motiv 1 in No. 246 zurückführen.

Digitized by Google

Wir wollen hierbei die Gelegenheit ergreifen, eine für den Komponisten

wichtige Bemerkung

niederzulegen. Sie betrifft die

Verwendbarkeit der Motive

in Rücksicht auf ihre Ausdehnung, ganz abgesehen vom Inhalte. Dem Fremdling in der Komposition muss das größere Motiv als das wertvollere erscheinen; er wird längere und tonreichere Motive bedeutender finden, als kürzere tonarme (weil sie anscheinend mehr Inhalt haben). Allein gerade das Gegenteil ist wahr. Das große Motiv ermüdet bei der Wiederholung durch seine Länge, nötigt also, wenn man dem entgehen will, zu vorzeitigem Wechsel mit den Motiven, das heißt zur Zerstreutheit. Das kleine Motiv lässt, ohne zu ermüden, mehr Wiederholungen und mannigfaltigere Verwendung zu, verdient mithin im allgemeinen den Vorzug.

2. Teilweise Zerlegung der Akkorde.

In No. 244, *a*, haben wir schon die Anschauung solcher Figurationen gewonnen, die auf teilweiser Zerlegung des Akkordes beruhen. Hier —

stehen noch einige sehr naheliegende Beispiele solcher Art der Figuration; bei *a* setzt die Akkordmasse auftaktig nach dem zunächst allein gebrachten Grundtone ein, bei *b* lösen sich zwei Akkordtöne in melodischem Wechsel als Auftakt nach den zwei in harmonischer Form verbunden angegebenen ab, bei *c* sind zwei, bei *d* drei Stimmen in Bewegung gegen eine oder zwei ruhende. Man wird leicht gewahr, dass hier wieder eine Unberechenbarkeit von Fällen vor uns steht; es kann bald der erste, bald der zweite Akkordton vorangehen, es kann bald die erste, bald die zweite Stimme sich bewegen, die Bewegungsweisen sind noch mannigfaltiger als die einstimmigen (S. 169), weil eben mehr Stimmen bald wechselnd bald gleichzeitig daran teilnehmen.

Zu dem allen kommt endlich die weiter mögliche rhythmische Mannigfaltigkeit, — die Verbindung der rhythmischen mit der harmonischen Figuration. Es ist klar, dass unzählige Gestaltungen — gleichviel von welchem Werte man die einzelnen achten wolle — hier vorhanden und leicht aufzufinden sind. Von

Digitized by Google

ihrem größeren und minderen Werte zu reden ist unstatthaft; kein Motiv hat absolut bestimmbaren Wert, es erhält ihn erst durch Zweck und Verwendung.

Zu dieser schreiten wir nun und behalten uns vor, besondere Bemerkungen da, wo sie nötig werden, einzuschalten.

§ 43. **Begleitung mit harmonischer Figuration.** Nirgends hat sich die Schwerfälligkeit des Akkordsatzes augenscheinlicher gezeigt, als bei der Begleitung gegebener Melodien. Sie wurzelte, wie schon S. 100 bemerkt worden, in der fortwährenden Gleichzeitigkeit der vier Stimmen, die selbst den kleinsten Satz, z. B. diesen,

250.

überladen erscheinen ließ. Versuchen wir nun die harmonische Figuration daran; wir lösen drei Stimmen in einfachster Weise in Figuration auf, —

251.

und zwar so, dass bei *a* die Oberstimme, bei *b* die Unterstimme beibehalten wird, während die drei anderen Stimmen sich in Figuration auflösen, — und zwar das Motiv 1 aus No. 246 ausführen. In beiden Fällen hat der Satz zweistimmige Ausführung erhalten. Bei *c* sind Ober- und Unterstimme beibehalten, die Mittelstimmen in eine **Figuralstimme** zusammengefasst; der Satz ist dreistimmig ausgeführt. In den folgenden Anfängen —

252.

tritt der Satz bei *a* und *b* in vierstimmiger, bei *c* in fünfstimmiger Ausführung auf. Wie vielerlei ähnliche, mehr- und minderstimmige Ausführungen möglich wären, ermisst man leicht.

Hieran knüpfen sich nun diejenigen Betrachtungen, die das ganze Verfahren leiten und sichern.

Digitized by Google

1. Der harmonische Gesichtspunkt.

Jede Figuralstimme bildet sich aus zwei oder mehr Stimmen der zum Grunde liegenden Akkorde; so haben wir die zwei- und dreistimmigen Sätze in No. 251 aus der vierstimmigen Grundlage No. 250 hervorgehen sehen, so würden die Sätze No. 252 durch Zerteilung der Figuralstimmen auf fünf-, sechs-, und siebenstimmige Grundlage zurückführen, so würde das zweistimmig dargestellte Minore des dritten Satzes (Scherzo) aus Beethovens *Es*-dur-Sonate, Op. 7:

253.

auf die sechsstimmige Grundlage zurückführen:

253a.

ferner nachstehende Stellen aus den Sonaten *F* moll Op. 2 I. und *C* moll Op. 10 I. von Beethoven

254.

auf die Grundlagen:

255.

* Gründlichere Aufklärung dieser Stelle bringt das zehnte Kapitel.

Digitized by Google

Dieser Rückblick auf die Grundlage dient zur Prüfung der harmonischen Seite; was sich in der Figuration dem Ohr oder Auge entziehen könnte, tritt hier klar hervor. So kommen in No. 253ᵃ, die Oktaven zum Vorschein, die in der ersten und dritten, vierten und sechsten Stimme, desgleichen in No. 255 die in No. 254 zwischen erster und vierter, dritter und sechster eingetretenen. Was ist von dergleichen

a. *Oktaven im Figuralsatze*

zu urteilen? — dasselbe, was man von ihnen in der harmonischen Grundlage urteilen müsste: sie sind in all' diesen Sätzen nichts als Verdoppelungen zu Verstärkung einer Stimme, oder im zweiten Takte von No. 254 des ganzen Akkordes, dergleichen wir schon bei No. 82 und 202ᵃ zulässig befunden; in vorstehenden Sätzen sind sie es noch mehr, weil die übrigen Stimmen sich nicht bewegen, also das Ganze noch klarer heraustritt; No. 253 *a*, ist im Grunde nur ein Terzengang in breiter Verdoppelung. Aber noch mehr: was in einfacher Darstellung tadelnswert befunden werden müsste, geht in figuraler Ausführung leichter vorüber; nicht bloß Oktavenfolgen, wie die obigen, sondern auch

b. *Quinten im Figuralsatze*,

wie diese bei *a*,

oder Quinten und Oktaven, wie bei *b*, die in einfacher harmonischer Darstellung, wie bei *c*, nicht zu billigen wären*. Mit anderen Worten: so ganz und gar verwandelt das Ohr doch nicht den figurierten zurück in einen nicht figurierten, sondern folgt in einfachen wie No. 256 a wirklich den Melodieschritten der doppelt bewegten Stimme, und findet dann nur korrekte Fortschreitungen in den kleinsten Motiven:

* Vergl. hierbei den Anhang P.

In Fällen lebhafterer Figuration wie 256 *b* zieht das Ohr wenigstens je zwei und zwei Töne zu einer Stimme zusammen und kommt damit zu demselben Resultat:

258.

Fast alle die so oft angeführten Beispiele solcher scheinbaren Parallelen in der Figuration verschwinden, wenn man schärfer zusieht, die Motive richtig bestimmt und die vorhandenen Sekundenschlüsse nicht übersieht. So steigt Altvater Seb. Bach in seiner *D* moll-Toccata* in dieser Weise:

259.

nieder, ein Gang, dessen harmonische Grundlage auf den ersten Blick als eine Folge von Dreiklängen in Oktaverdoppelung erscheint:

260.

* No. 9, Heft 3 der vom Verf. bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Auswahl von Orgelkompositionen Seb. Bachs.

Nun — wenn man so hören müsste, würde Bach die Stelle nicht geschrieben haben. So oder ähnlich sieht aber das harmonische Gerippe jeder Sequenz aus. Der Effektiv-Satz aber, der in ihr steckt und sich in den überleitenden steigenden Sekundschritten enthüllt, ist:

261.

eine Sequenz, an der nicht das geringste auszusetzen ist.

Noch eine Bemerkung knüpft sich an mehrere figurale Sätze. Blicken wir auf den ersten der oben aufgewiesenen (No. 251, *a*), so sehen wir *f* im Terzquart- und im Quintsextakkorde, desgleichen *h* im letzteren sich nicht sofort nach *e* und *c* auflösen, sondern es folgen erst noch Zwischentöne, bevor die Akkorde sich auflösen; zunächst geht *f* nach *g* und *h* nach *f*, erst später folgt der erwartete Ton regelmäßiger Auflösung. Man bezeichnet diese Behandlung mit den Namen der

c. *verzögerten Auflösung*,

und findet die Rechtfertigung darin, dass in der harmonischen Grundlage jede Stimme richtig fortschreitet; die melodische Darstellung leitet von den einstweilen ungelöst bleibenden Tönen ab auf die nachfolgenden. Daher hat es sogar kein Bedenken, dass in No. 256, *b* die Septime gar nicht aufgelöst wird; die melodische Gestalt führt von ihr ab auf *h* und wir befriedigen uns mit dessen Auflösung.

2. Der melodische Gesichtspunkt.

Figuralstimmen müssen, wie jede Stimme, dem melodischen Prinzipe (S. 118) genügen; ja sie müssen es vorzugsweise, weil sie sich durch reicheren Inhalt und Beweglichkeit vor anderen hervorheben, Aufmerksamkeit und Teilnahme an sich ziehen.

Einheit des Inhalts ist daher das Erste was wir von ihnen vorzugweise erwarten; das einmal ergriffene Motiv, wir nennen es

Figurationsmotiv,

muss festgehalten werden, — wenn nicht durch die ganze Komposition, doch durch einen Teil oder Satz derselben. Hiermit muss sich

Stetigkeit der Durchführung oder Aufstellung des Motivs verbinden, es darf nicht in willkürlich wechselnder Weise

Digitized by Google

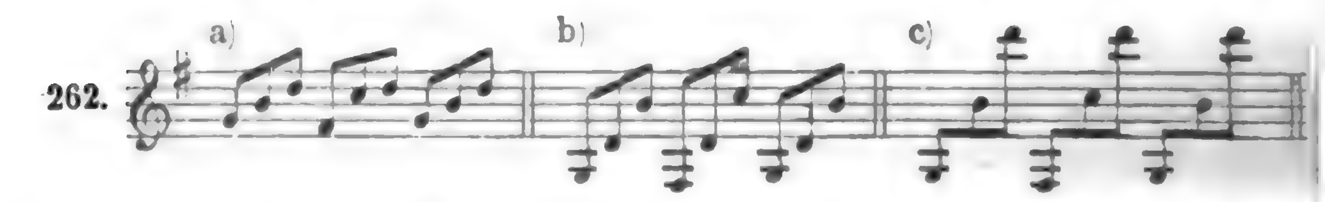
(z. B. einmal auf-, das andre Mal abwärts, dann wieder verkehrt usw.) fortgeführt werden. Diese Grundsätze sind schon aus der ersten Abteilung bekannt und geläufig.

Zugleich muss der figurierten Stimme

fester Zusammenhang

verliehen werden. Diese Forderung ist näherer Betrachtung wert, da sie mit dem Wesen der Figurierung und den vorhergehenden Forderungen mehr oder weniger in Widerstreit geraten kann.

Jede Melodie ist ein in sich geschlossenes Fortschreiten von einem Ton zum anderen, in dem sich die Beziehung jedes Tones auf den ihm folgenden ausprägt. Diese Beziehung tritt um so stärker hervor, je enger das Verhältnis der Töne zueinander ist; daher haben Töne, die diatonisch oder chromatisch, oder innerhalb eines Akkordes aufeinander folgen, die nächsten Beziehungen zueinander, und die letzteren umsomehr, je eher und bestimmter sie den zu grunde liegenden Akkord kund geben. Daher wird bei Motiven harmonischer Figuration der melodische Zusammenhalt um so stärker, je enger die Akkordtöne beieinander liegen; hier z. B.



hat das bei *a* benutzte Motiv den festesten, das bei *c* durchgeführte den wenigst festen Zusammenhalt. Die Figur *b* hält die Mitte, sie schweift nicht aus, wie *c*, und ist doch umspannender, schwungvoller als *a*. Durch Zwischentöne, z. B.

ließen sich enger Anschluß und weiter Umfang verbinden, — und in der Tat haben unsere Salonkomponisten und Virtuosen hierin das Mirakuloseste geleistet. Allein die weiten Lagen zerflattern und verstäuben, wie der Künstlergeist selber in der schwülen Atmosphäre der Salons, und die tonbeladenen Motive (S. 169) ermüden durch ihr weitgezerrtes Einerlei.

Eben so wichtig — und noch wichtiger als die Bildung des Motivs ist für den Zusammenhalt der figurierten Stimmen dessen Fortführung. Diese erfolgt entweder, wie in allen bisherigen Beispielen, durch einfache Wiederholung der Art der Brechung, hat abe

Digitized by Google

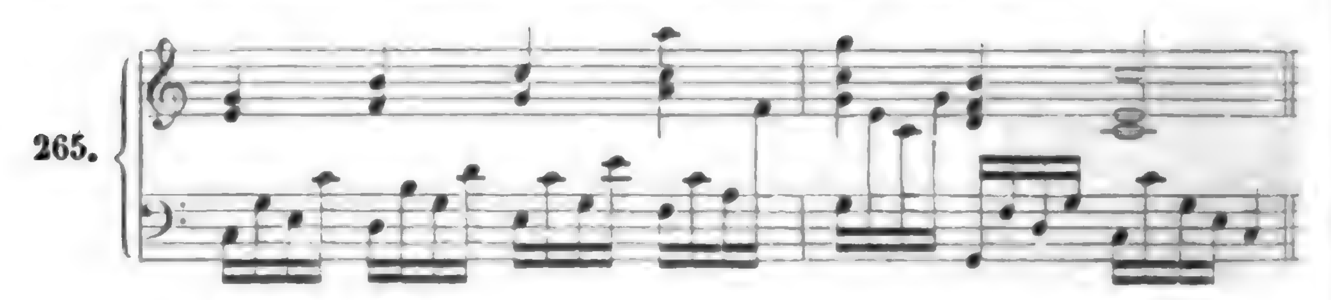
dann mehr harmonischen als melodischen Zusammenhalt. Oder man bringt den letzten Ton des Arpeggio mit dem ersten des folgenden in melodische Verbindung. Hier —

264.

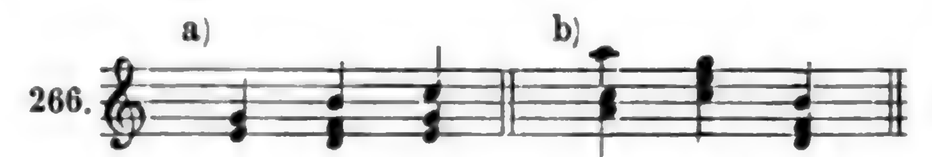
sehen wir in *A*, *B* und *C* die Begleitung einer kleinen Melodie mit einer und derselben Figur dreimal verschieden ausgeführt. Die Figur besteht in nichts anderem, als der Auflösung des Akkordes in vier Töne; von dem untersten Tone steigt die Melodie zu dem zweitfolgenden, geht dann zurück auf den übersprungenen Ton und von diesem wieder auf die höhere Stufe. So sehen wir sie in den ersten zwei Vierteln von *A*; da aber die Melodie schon *g* hat, so ist in den folgenden Figurationen, *B* und *C*, der letzte Ton des Motivs geändert, nicht *g*, sondern der Grundton *c* verdoppelt. — Bei *A* ist zwischen dem ersten und zweiten Viertel des Motivs nur jener mindere melodische Zusammenhang des letzten und ersten Tones; der stärkere harmonische Zusammenhang zeigt sich in derselben Stelle bei *B* und *C*. Auch vom zweiten zum dritten Viertel des zweiten Taktes bei *C* ist nur der melodische Zusammenhang, *g* nach *e*, und ebenso ist in *B* zwischen dem ersten und zweiten Viertel des zweiten Taktes nur der melodische Zusammenhang, *e* nach *f*, vorhanden. In *B* macht der zweite Ton des Motivs in den drei ersten Vierteln Oktaven mit der Oberstimme; dafür ist aber die Figuration schwunghafter fortgeführt, als in *C*, unterstützt auch, eben durch die Oktaven, die Melodie besser. Beide Begleitungen gehen übrigens frei zu Ende, indem sie um des freieren Ausgangs willen das Motiv verlassen. Bei *A* ist dies nicht der Fall; aber zum zweiten Viertel tritt das Motiv in die tiefere Oktave, um den Quartsext- und Dominantseptimenakkord auch durch dieses Mittel bedeutsam zu sondern. So gehen wir überall aus bestimmten Gründen, a b e r n u r s o, über die engen Schranken der ersten Anfänge hinaus.

Digitized by Google

Endlich ist noch eins zu beobachten. Die Begleitung ist so tonreich, dass die ohnehin etwas weit entlegene Melodie leicht zu schwach, gleichsam verlassen scheinen könnte. Ist dies der Fall und können wir die Begleitung nicht ohne andere Übelstände näher bringen: so können wir zwischen der Melodie und der Figuralstimme noch harmonische Begleitung zufügen.

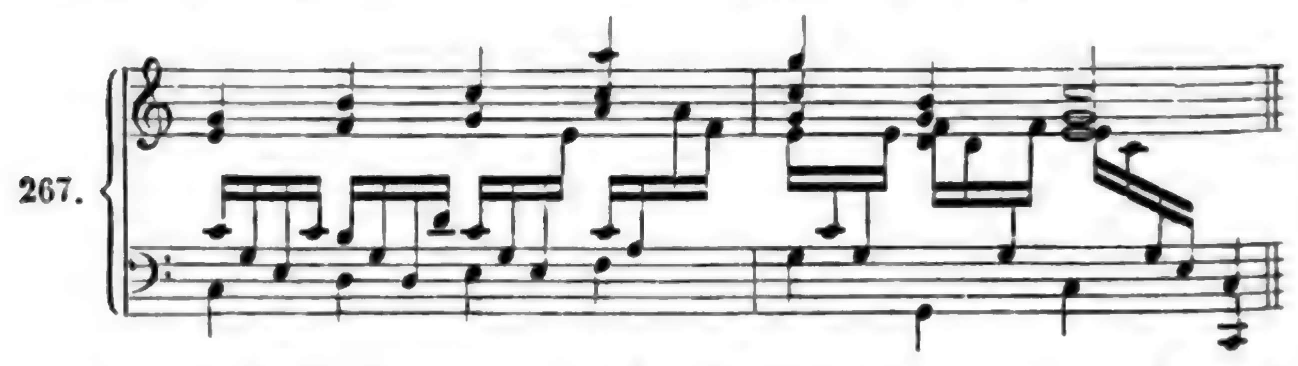


Wie kommen wir vom vierten Akkorde zu einer neuen Mittelstimme? — Man nehme an, dass in den drei ersten die erste und zweite Stimme sich in der Oberstimme vereinigen und vom vierten Akkord an trennen, oder dass mit diesem Akkord eine Stimme neu zutritt, die bisher pausiert. Unbedenklich hätte man auch, wenn der Anfang tonreicher werden sollte, die Oberstimmen wie bei *a* —



führen können. Dadurch wären zwar zwischen der dritten Stimme und den tiefsten Tönen der Figuration Oktaven entstanden; wir wissen aber (S. 173), dass diese in der Umhüllung so vieler anderen Töne nichts zu sagen haben. Vom vierten zum fünften Akkorde finden sich sogar offene Oktaven zwischen der ersten und dritten Stimme. Aber bei so großer Stimmzahl (wir haben im Grunde sieben Stimmen) werden sie uns nicht eben belästigen. Hätten wir sie vermeiden wollen, so konnten wir etwa wie oben bei *b* schreiben; aber die günstigere Tonlage und Führung der Mittelstimmen im Obigen ist einleuchtend.

Hier haben wir den Bass figuriert. Nach gleichen Gesetzen erfolgt die Figuration der Mittelstimmen, z. B.



nur dass die Mittelstimmen, durch die Außenstimmen beengt,

Digitized by Google

weniger Spielraum haben, ihre Figuration zu entwickeln. Hier ist daher nötig geworden, den ersten Ton des Motivs zu versetzen (also dasselbe zu verändern), wenn er nicht etwa mit dem Basse zusammenfallen, oder durch eine Pause ersetzt, oder das ganze Motiv in höhere Akkordlage gebracht werden sollte.

Die Figuration der Oberstimme bringt natürlich mehr oder minder große Abweichung von der Hauptmelodie hervor.

Soll dieselbe gleichwohl nicht zu sehr verdunkelt werden, so müssen ihre einzelnen Töne durch Stellung auf rhythmische Hauptteile und ähnliche Mittel hervorgehoben werden. Hier z. B.

268.

ist, unter Beibehaltung des Motivs aus No. 267, in den drei ersten Akkorden der ursprüngliche Melodieton auf den ersten Ton der Figur gestellt; die getreue Durchführung des Motivs gab selbst den befriedigendsten Zusammenhang an die Hand. Hätte dasselbe zum drittenmal streng beibehalten werden sollen, so hätte dies von ihrem letzten Ton zum folgenden *a* doch keine Verbindung, sondern nur einen gespreizten weitläufigen Gang zuwege gebracht. Man lenkte daher besser auf die tiefere Oktave des Melodietones und ließ diesen dann selbst folgen. Dies hebt ihn stärker und schwunghafter hervor und beruhigt leicht über die Abweichung von der ersten Figur; auch der Akkord ist geändert, um die in der Oberstimme wichtigere Figuration nicht mit zu vielen *C* zu überladen. Überhaupt ist das Motiv und der ganze Satz so einfach, dass wir unbedenklich noch öfter von jenem abweichen und im sechsten Akkorde sogar den Melodieton vernachlässigen. Die Beweggründe — und die anderen Wege, die man hätte nehmen können, nebst ihren Folgen — mag sich jeder selbst klar machen.

Soviel genügt als Lehre für die Ausführung harmonischer Figuration. Nur zu weiterer Anregung geben wir ein paar Anfänge zu der Melodie Beilage I, 1. Man wird bald innewerden, dass die Arbeit leicht und in kurzer Zeit zu völliger Gewandtheit zu bringen ist.

269.

Sie sind absichtlich nicht in systematischer Entwicklung aufgestellt, denn sie sollen nur anregen und einige Fingerzeige ge-

Digitized by Google

ben oder vielmehr erraten lassen. Dem fleißigen Schüler wird es förderlich sein, sich in diese Formen hineinzufinden und jede ihrem Sinne gemäß zu Ende zu führen, dann aber zu eigenen Erfindungen überzugehen*.

§ 44. **Gänge und Vorspiele in harmonischer Figuration.** Der Grundzug im Charakter der

a. Gänge

ist Beweglichkeit; Ruhe finden sie in sich selber nicht, weil sie nicht die Notwendigkeit des Schlusses haben, sondern der Schluss nur willkürlich (S. 106) zugesetzt werden kann. Dieser Charakter der Beweglichkeit soll jetzt mit Hilfe harmonischer Figuration gesteigert werden. Dadurch vervielfältigen sich unsere Gänge unberechenbar, und wir erhalten schon jetzt (weiterhin noch mehr) die Bestätigung von dem (S. 104) Ausgesprochenen, dass unzählige Melodien aus den Gängen hervortreten, — und das Geschick, deren zu bilden.

Gehen wir auf die einfachsten Gänge zurück, die Terzen- und Sextengänge No. 201 und die Gänge von Sextakkorden No. 202. Wir können sie in einstimmige Figuration auflösen, abwärts —

270.

oder aufwärts, oder hin- und herführend. Die Sextakkorde lassen sich zweistimmig, z. B.

271.

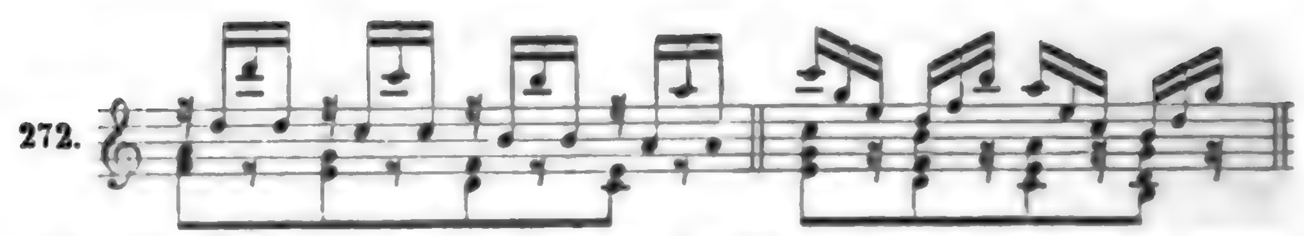
oder dreistimmig, oder vierstimmig

---

*Dreiundzwanzigste Aufgabe: Durcharbeitung einer oder zweier Übungsmelodien aus den Beilagen I bis XIII mit harmonisch-rhythmischer Figuration, erst in einfacher, allmählich in reicherer Ausbildung.

Sobald dergleichen Durcharbeitungen durch schriftliche Aufzeichnung deutlich gefasst worden sind, muss man sie am Instrument aus dem Stegreife versuchen und üben, indem man die niedergeschriebene harmonische Grundlage vor Augen oder sicher im Sinne behält.

Digitized by Google

272.


(das letzte Beispiel hat sechsstimmige Grundlage und Oktavverdoppelung), in unberechenbarer Mannigfaltigkeit auflösen und rhythmisieren, ohne dass es dazu weiterer Anleitung bedürfte.

b. Vorspiele.

Eine beiläufige Verwendung der Liedesgrundlagen war das zur Einleitung musikalischer Vorträge bisweilen wünschenswerte Vorspiel. Es hat bisher (S. 106) nur in einer Reihe von einfach dargestellten Akkorden bestehen können, die allerdings ein etwas schwerfälliges Ansehen haben mussten. Bei den Akkorden wird es einstweilen noch sein Bewenden haben müssen; wir verstehen noch nicht von ihnen loszulassen, wofern wir nicht die Harmonie aufgeben wollen. Allein mit Hilfe der Figuration können wir sie von jetzt an leichter darstellen, — entweder durchweg oder teilweise mit einfach dargestellten und figurierten Akkorden wechseln, und dies alles in der mannigfaltigsten Weise.

Nehmen wir z. B. die Akkorde auf *C*, *G*, *A*, *E* in *C*dur als Anfang eines Vorspiels, so ließen sie sich leichter —

273.

oder in breiterer Auslage stärker —

274.

in den mannigfachsten Weisen darstellen. Jedem mit Musik sich Beschäftigenden müssen dergleichen Gestaltungen besonders in Präludien, Etüden, Variationen schon vielfältigst vor Augen gekommen sein; jetzt ist die Aufgabe, sie selbst hervorzubringen. Diese Aufgabe ist leicht zu lösen. Sie darf den Schüler vom Fortschritte zu den Mitteilungen des folgenden Kapitels nur so lange zurückhalten, als ohnehin bei jedem größeren Lehrabschnitte

Digitized by Google

zur Befriedigung des Erlernten ratsam ist, das heißt, ein paar Tage. Doch muss während der nächsten Abteilung und gelegentlich auch später die Übung harmonischer Figuration fortgesetzt werden*.

VIII. Kapitel.

Die Modulation in fremde Tonarten.

§ 45. **Ausweichung und Übergang.** Unsere bisherigen Bildungen haben sich im Umkreis irgend einer bestimmten Dur- oder Molltonart bewegt, keine anderen Töne und Akkorde enthalten, als die in dieser Tonart einheimischen. Auch fanden wir innerhalb der Tonart, in der wir uns befanden, keinen Antrieb, — das heißt: keine Notwendigkeit, neue Harmonien aufzusuchen. Begehren wir jetzt für unsere Bildungen weiteren Spielraum, größeren Ton- und Akkordreichtum: so ist das Nächste, dass wir statt der Töne und Harmonien einer einzigen Tonart die Mittel zweier oder mehrerer Tonarten zusammenfassen. Die Kunstsprache nennt das: in fremde Tonarten modulieren, — oder kurzweg Modulation. Bekanntlich wird der letztere Ausdruck auch im weiteren Sinne zur Bezeichnung des ganzen Harmoniegewebes (S. 145) angewendet, gleichviel ob man sich auf eine Tonart beschränkt, oder nicht.

Die Vereinigung mehrerer Tonarten in einem einzigen Tonsatze kann entweder mit der Absicht geschehen, die ursprüngliche Tonart nicht ernstlich zu verlassen und eine andere bleibend an ihre Stelle zu setzen, sondern nur, beiläufig einen oder einige Akkorde, allenfalls einen Gang aus der letzteren anzunehmen. In diesem Falle wird das Abgehen von der früheren Tonart

Ausweichung

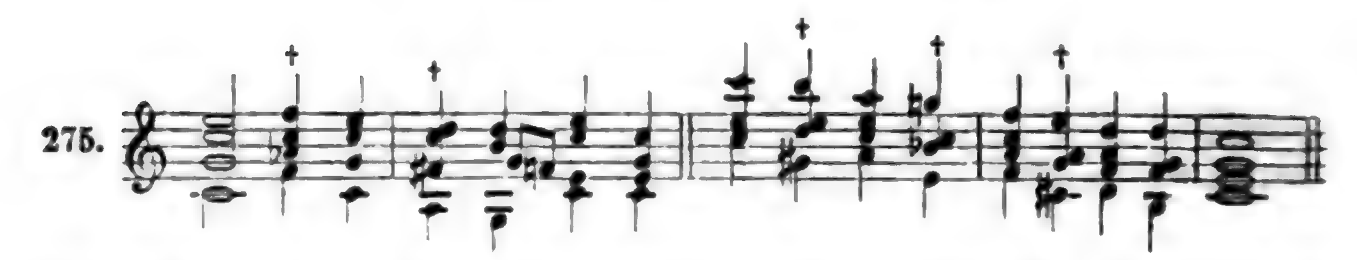
genannt. Wenn z. B. in einem Tonsatz aus *C*dur gelegentlich Sätze und Gänge, wie diese —

---

* Vierundzwanzigste Aufgabe: Bildung von figuralen Gängen und Vorspielen am Instrument, ohne vorherige schriftliche Aufzeichnung, — wofern nicht der Schüler Eins und das Andere, das er aus dem Stegreife gefunden und besonders merkenswert erachtet, für sich notieren will.

Man muss vom Einfachsten ausgehen und in stetiger Entwicklung zu Reicherem und Entlegenerem fortschreiten, — was oben der Kürze wegen nicht geschehen ist. Strenge Folgerichtigkeit ist immer erste Pflicht für den Lernenden.

Digitized by Google



mit Akkorden (sie sind mit † bezeichnet) erscheinen, die nicht in *C*dur einheimisch, nicht aus den Tönen von *C*dur gebildet sind, die aber auch keine weiteren Folgen haben, die man nur im Vorbeigehen berührt, ohne *C*dur ernstlich und auf längere Zeit mit einer anderen Tonart zu vertauschen: so heißt die Verwendung der fremden Akkorde Ausweichung. So hat Boieldieu in einem *D*dur-Satze, hier bei *a*

die fremden Akkorde *g-b-d* und *g-b-e*, um gleich darauf in *D*dur fortzufahren; der Ton *b* ist vorübergehend und bloß in augenblicklicher Stimmung statt *h* gesetzt. In gleicher Weise, nur viel bedeutsamer und tiefer empfunden, führt Mozart im ersten Finale des Don Juan (oben bei *b*, Takt 3) das tragische *As* — an *C*moll oder *As*dur mahnend — statt des in *C*dur heimischen *A* ein; erst nachher wird *C*dur entschiedener verlassen, aber keine Tonart, in der *A*s enthalten wäre, sondern *G*dur eingeführt. Das dritte Beispiel (oben *c*) gehört Spontini an; mitten in einem *A*moll-Satze erscheint ohne weitere Folge der fremde Akkord *d-f-b*. Endlich fände noch die fein- und tiefempfundene Ausweichung in jener zarten Klage der Pamina (in Mozarts Zauberflöte)

Digitized by Google

hier Aufnahme, die Fortlage so lebhaft empfunden hat, dass er, erfüllt von Begeisterung für die altgriechische Musik, annimmt: Mozart habe sich hier dem dorischen *G* (altgriechische Tonart *g f es d c b as g*) zugewendet und sei dann alsbald wieder in das hypodorische *G* (*G* moll) zurückgekehrt*.

Ausführlicher verlässt Mehul hier bei *a* —

und Mozart in dem Sextett aus Don Juan (*b*) die Tonart; ersterer geht mit Bestimmtheit (wir werden bald die Zeichen und Mittel kennen lernen) nach *F* dur und schließt dann auch den fremden Akkord *g-b-es* an; letzterer geht eben so bestimmt nach *E* moll und später nach *H* moll, wirft auch eine Erinnerung an *D* moll dazwischen, ohne dass ernstlich die Tonart aufgegeben und eine andere statt ihrer festgesetzt würde**.

Es ist aber auch ein Anderes möglich: dass man eine Tonart für immer oder auf längere Zeit verlässt, um in einer anderen das Tonstück zu Ende zu bringen, oder wesentliche Partien desselben,

* Fortlage, Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt, Breitkopf und Härtel, 1847. Die geistvolle Forschung verdient, jedem Freunde der Musik-Geschichte empfohlen zu werden.

** Was in obigen Beispielen noch außerhalb der bisherigen Mitteilungen liegt, kann auf sich beruhen; es gehört nicht zur Verständigung über das hier Darzustellende.

Digitized by Google

selbständige Gedanken (Sätze — Perioden — Liedsätze) aufzustellen. Dann wird der Wechsel der Tonarten, oder der Schritt aus einer in die andere

Übergang

genannt. So hat K. M. v. Weber das Allegro seiner Freischütz-Ouvertüre in *C*moll gesetzt und dasselbe mit dem ersten Thema (dem ersten Satze, Hauptsatz genannt) eröffnet. Später wendet er sich nach *Es*dur, um einen ganz neuen selbständigen Satz (den Seitensatz)

ein- und durchzuführen; noch später kehrt zwar die Ouvertüre nach *C*moll zurück, schließt aber nicht da, sondern in *C*dur. Auch der Nichtmusiker erkennt an diesem Fall im Vergleich zu den vorigen den Unterschied von Ausweichung und Übergang. Dieser Unterschied liegt in dem Zwecke, den man bei der Modulation vor Augen hat. In der Form, — darin, dass eine Tonart oder der Inhalt einer Tonart mit einer anderen oder deren Inhalt (z. B. mit Akkorden aus derselben) vertauscht wird, — und so auch in den Mitteln, wie man sich aus der einen Tonart in die andere begibt, sind Ausweichung und Übergang nicht unterschieden. Verstehen wir daher, einen Übergang zu machen, so können wir denselben nach Belieben bloß als Ausweichung benutzen, das heißt, in der neuen Tonart nur kurz verweilen, sie alsbald wieder verlassen und in den ersten Ton zurückkehren, oder noch weiter zu einem neuen Ton fortschreiten; dies ist der Grund, warum wir nicht abgesondert von Ausweichung und Übergang zu reden haben, vielmehr den Unterschied zwischen ihnen für jetzt ganz aus den Augen lassen dürfen. Wir fassen beide unter dem Gesamtnamen der Modulation zusammen.

§ 46. **Das Modulationsverfahren.** Die Modulation aus einer Tonart in die andere besteht darin, dass wir statt der Töne und Harmonien der einen, die der anderen, z. B. statt *C*dur

c, d, e, f, g, a, h, c

mit seinen drei großen Dreiklängen auf *C, G, F* u. s. w. den anderen bestimmten Ton, z. B. *A*dur —

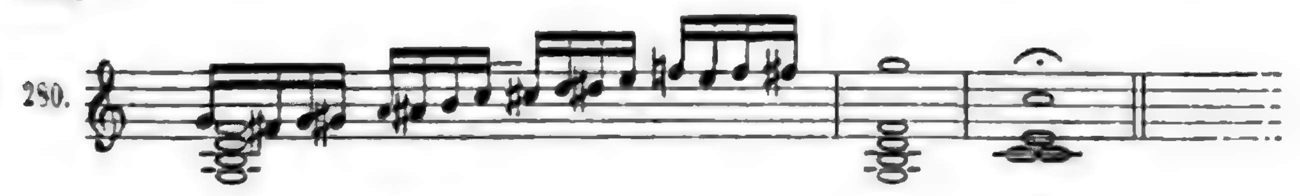
a, h, cis, d, e, fis, gis, a

Digitized by Google

mit seinen drei großen Dreiklängen, auf *A*, *E*, *D* u. s. w. nehmen. Dies wäre die vollständigste, aber auch die umständlichste Weise zu modulieren.

Wir sehen aber sogleich, dass hier manches Überflüssige mit unterläuft. Beide Tonarten, so entfernt sie auch voneinander sind, haben mehrere Töne (*a*, *h*, *d*, *e*) miteinander gemein, in denen sie sich also nicht unterscheiden, an denen wir also nicht erkennen, dass jetzt statt *C*dur *A*dur eingetreten ist. Diese gemeinschaftlichen, nicht unterscheidenden Töne brauchen mithin nicht angegeben zu werden.

Hiernach bleiben die unterscheidenden Töne *fis*, *cis*, *gis* übrig, um den Übergang zu bezeichnen. Allein wenn uns auch dieselben sagen sollten, dass wir nicht mehr in *C*dur sind, so bezeichnen sie darum noch nicht, dass wir uns in *A*dur befinden; denn diese Töne gehören verschiedenen Tonarten (*A*dur, *E*dur, *H*dur u. s. w., *Fis*moll, *Cis*moll u. s. w.) an, können also nicht das Zeichen einer einzigen von ihnen sein. Vielmehr wissen wir aus eigener Erfahrung an unseren Gang- und Satzbildungen in der einstimmigen Komposition, dass man im Laufe einer Komposition fremde Töne anbringen kann, ohne die Tonart zu verlassen. Hier —

280. 

tritt sogar die vollständige chromatische Tonleiter auf und hätte wieder durch alle Erniedrigungen abwärts geführt werden können; und doch fühlen wir uns ununterbrochen in *C*dur, werden auch bald (im zehnten Kapitel) zu der Einsicht kommen, dass und warum wir diese Tonart trotz aller fremden Töne nicht verlassen haben.

Einzelne Töne können also nicht das bestimmte Zeichen einer Tonart sein. Folglich können sie auch nicht als Mittel dienen, eine neue Tonart festzustellen, in dieselbe bestimmt überzuführen. Wir bedürfen dazu vielmehr eines Mehreren, einer Harmonie.

Welche sind daher die Harmonien, die als sichere Zeichen des Überganges dienen können? Die, welche am sichersten ihre Tonart anzeigen. Der große und kleine Dreiklang vermag dies nicht, weil jeder große oder kleine Dreiklang in mehreren Tonarten zu finden ist, *c-e-g* z. B. in *C*dur, *G*dur, *F*dur, *F*moll, *E*moll *a-c-e* in *A*moll, *E*moll, *C*dur, *G*dur, *F*dur.

Wohl aber wissen wir (S. 96), dass jeder Dominantseptimenakkord nur in einer einzigen, — in seiner Tonart möglich ist,

das heißt in der Tonart, auf deren Dominante er steht. Tritt also in unserer Modulation ein fremder Dominantseptimenakkord, z. B. in *C*dur der Akkord

e–gis–h–d

auf: so ist es unmöglich, dass wir uns noch in *C*dur, dass wir uns überhaupt in irgend einer anderen Tonart, als in *A* befinden. Denn in *C*, in *G* und *D*, so wie in allen mit Been vorgezeichneten Tonarten gibt es kein *gis*, in *E*dur und allen folgenden Durtonarten gibt es kein *d*, auch in allen Molltonarten wird irgend ein Ton des Akkordes (z. B. in *H*moll *gis*, in *Fis*moll *e*) fehlen.

Der Dominantseptimenakkord ist das bestimmte Zeichen für seine Tonart und deren Eintritt. Aber er ist kein Zeichen für das Tongeschlecht, denn er ist in Dur und Moll (S. 147) gleich. Der obige Dominantseptimenakkord sagt uns bestimmt, dass wir nicht mehr in *C*dur, sondern in *A* sind. Aber er lässt unentschieden, ob *A*dur oder *A*moll folgen wird. Dies entscheidet sich erst später, — in der Regel durch den folgenden tonischen Dreiklang; heißt derselbe *a-cis-e* so sind wir in *A*dur, heißt er *a-c-e*, so sind wir nach *A*moll gekommen.

Hiermit haben wir im Dominantseptimenakkord ein bestimmtes Modulationsmittel erkannt. Er ist gleichwohl nicht das einzige; es werden sich noch andere gleich bestimmte, bestimmtere und weniger bestimmte finden, — denn da im menschlichen Geist und Gemüt nicht alles bestimmt ist und sich sogleich bestimmt offenbart, so muss es auch für die unbestimmten Momente gleich unbestimmte Ausdrücke geben. Ja, wir werden in der Reihe der Modulationsmittel auch solche finden (Durdreiklänge, einzelne Töne), die wir oben als unzulänglich abgelehnt haben. Sie mussten zuerst abgelehnt werden, weil anfangs die größte Klarheit und Bestimmtheit Gebot ist; später, nachdem diese gewonnen sind und uns sichergestellt haben, kann auch das Unbestimmtere, zuletzt die bloße Andeutung an rechter Stelle zur Geltung kommen.

Die weitere Erörterung knüpfen wir an das erste Modulationsmittel: dies ist also

der Dominantseptimenakkord.

Die Frage, die uns zunächst beschäftigt, ist:

Wie bewirken wir die Modulation aus einer Tonart in die andere?

Für jetzt antworten wir:

durch Einführung des Dominantseptimenakkordes der Tonart, in die wir übergehen wollen, in die bisher herrschend gewesene Tonart.

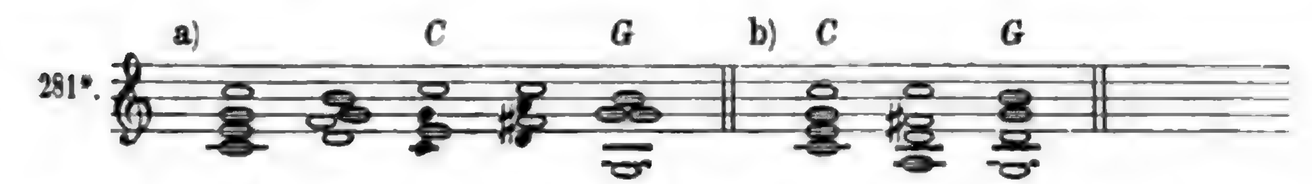
Digitized by Google

Da die Umkehrungen wesentlich ganz gleich sind ihrem Grundakkorde, so versteht sich, dass wir statt des Dominantseptimenakkordes seinen Quintsext-, Terzquart- oder Sekundakkord nehmen können.

Da ferner der Dominantseptimenakkord in Dur und Moll gleich ist, so hängt es von uns ab, die Modulation nach Dur oder Moll zu lenken, so dass jeder Dominantseptimenakkord eigentlich zwei Tonarten (Dur und Moll auf der Tonika seines Grundtons) eröffnet.

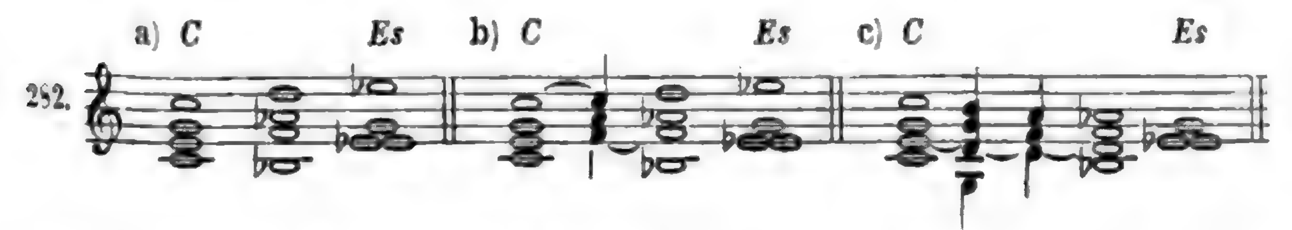
Dies ist der Kern der Lehre. Über das Verfahren bedarf es nur weniger Bemerkungen.

Erstens muss die Einführung des Dominantseptimenakkordes, wie sich von selbst versteht, fehlerlos geschehen. Wollten wir z. B. von *C* nach *G* in der Weise, wie bei *a*



modulieren, so würden wir zwar unser Ziel erreichen, aber dabei Quinten machen. Es müsste, wie bei *b* oder auf andere Weise dem Fehler ausgewichen werden.

Zweitens muss, — wie wir ebenfalls wissen, — der Zusammenhang in der Harmonie erhalten werden, oder wenigstens müssen wir ihn zu erhalten verstehen für Fälle, wo wir nicht besondere Gründe haben, ihn aufzugeben. Wir müssen also vermögen, den Dominantseptimenakkord mit dem letzten Akkord unserer bisherigen Modulation in Zusammenhang zu setzten; der Zusammenhang zweier Akkorde zeigt sich aber bekanntlich im Vorhandensein gemeinschaftlicher Töne. Wollten wir also von *C* nach *Es* so, wie hier bei *a* —



modulieren, so würden wir unser Ziel zwar richtig erreicht, aber den die Modulation bewirkenden Akkord zusammenhanglos gesetzt haben. Mag dies auch, wie gesagt, kein Fehler sein, so müssen

---

* Durch die Formel der drei ersten Akkorde (tonischer Dreiklang, Dominantseptimenakkord, tonischer Dreiklang) ist die Tonart, von der wir ausgehen wollen, **festgestellt**. In allen folgenden Beispielen wollen wir dies als geschehen voraussetzen und statt dieser Formel nur den tonischen Dreiklang notieren.

wir doch verstehen, den Zusammenhang zu erhalten. Wir wollen dies also für jetzt in allen Fällen tun.

Wenn nun der nötige Dominantseptimenakkord mit dem Akkorde, von dem wir ausgehen, keinen Zusammenhang — das heißt, keinen gemeinschaftlichen Ton hat, wie ist der Zusammenhang herzustellen? — Dadurch, dass wir einen oder mehrere Akkorde zwischen beide schieben, die sowohl mit dem einen, als mit dem anderen zusammenhängen. Dies sehen wir oben bei *b* und *c* ausgeführt, bei *b* mit einem, bei *c* mit zwei Akkorden. Wir werden uns in der Lehre durchaus auf einen einzigen Akkord, um den Zusammenhang herzustellen, beschränken. Dies ist das Nötige; die weiteren Umschweife kann nach den früheren Übungen jeder selber versuchen.

Die zwischentretenden Harmonien, durch die wir den Zusammenhang herstellen, nennen wir vermittelnde Akkorde oder Vermittlungen.

Welche Akkorde können wir dazu brauchen? — Vor allen Dingen nur solche, die in der bisherigen Tonart vorhanden sind; denn nähmen wir fremde (wollen wir z. B. die in No. 282 a gemachte Modulation durch den Akkord *f-as-c* vermitteln), so würden wir ja schon mit diesem Akkorde *C* dur verlassen haben, würden uns — wir wissen noch nicht, wo? — befinden, also nicht mehr von *C* aus nach *Es* gehen, was doch unsere Aufgabe war. Später werden wir auch das begreifen und benutzen können.

Ebensowenig können Septimen-, Nonenakkorde und verminderte Dreiklänge zur Vermittlung dienen. Denn diese alle haben den Trieb, sich in die tonische Harmonie, nicht aber (so viel wir bis jetzt wissen) in einen fremden Dominantseptimenakkord aufzulösen. In *C* dur oder *C* moll z. B. streben bekanntlich

g - h - d - f
g - h - d - f - a oder *as*
h - d - f - a oder *as*
h - d - f
d - f - .... as

nach *c-e-g* oder *c-es-g* und können deswegen nicht nach *b-d-f-as* führen.

Es bleiben also nur die großen und kleinen Dreiklänge der Tonart als Vermittlungsakkorde übrig. Gehen wir nun vom tonischen Dreiklang aus, so haben wir in Dur fünf und in Moll drei Vermittlungen, wenn der fremde Dominantseptimenakkord nicht schon mit jenem unmittelbar zusammenhängt. — Wir wollen in allen folgenden Aufweisungen stets von *C* dur und zwar vom tonischen Dreiklang ausgehen.

Digitized by Google

Welcher von den Vermittlungsakkorden wird aber in jedem besonderen Fall a n w e n d b a r, — und welcher von allen anwendbaren d e r g e e i g n e t s t e sein? — Anwendbar ist jeder, der mit den beiden zu verbindenden Akkorden gemeinschaftliche Töne enthält; bei einer Modulation von *C* nach *E* z. B. würden alle vorhandenen Vermittlungsakkorde, wie man hier —

sieht, anwendbar sein. — Am geeignetsten aber muss im allgemeinen derjenige Akkord zur Vermittlung sein, welcher uns am meisten in die Nähe der neuen Tonart bringt, das heißt, an eine Tonart erinnert (S. 88), die derjenigen, in die wir übergehen wollen, am nächsten verwandt ist. Von vorstehenden Vermittlungen würde die erste (*a*), die an *E*moll erinnert, die nächste, die letzte (*e*), die entfernteste sein*. Wollen wir also von *C*dur in Tonarten mit Erhöhungen ausweichen, so bieten die Dreiklänge auf *E*, *G*, *A*, *D*, — wollen wir in Tonarten mit Erniedrigungen ausweichen, so bieten die Dreiklänge auf *F* und *D* die nächste Vermittlung.

Bisweilen, bei der Modulation in sehr entlegene Tonarten, scheint kein Vermittlungsakkord auffindbar zu sein. Wollen wir z. B. von *C*dur nach *Cis*dur modulieren, so brauchen wir den Dominantseptimenakkord von *Cis*, *gis-his-dis-fis*; keiner dieser Töne ist in *C*dur vorhanden, kann also von keinem Akkord in *C*dur erreicht werden. In solchen Fällen hilft die e n h a r m o n i s c h e U m d e u t u n g** aus; wir verwandeln *Cis* dur in *Des* dur, den

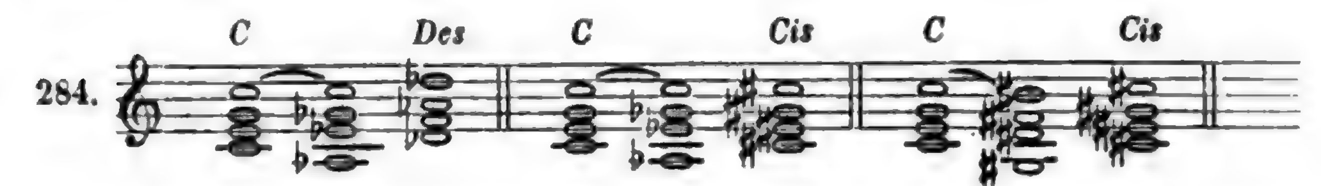
* Wüssten wir dies nicht gleich auszufinden, so würde unser bekanntes Schema (S. 88) uns zurechtweisen. Wir wiederholen es hier mit Zufügung der (vorgezeichneten oder nicht vorgezeichneten) Erhöhungen und Erniedrigungen.

(♭*h*) *F*	*C*	*G* (♯*f*)
d (♭*h*, ♯*c*)	*a* (♯*g*)	*e* (♯*f*, ♯*d*)

** E n h a r m o n i s c h heißen bekanntlich (wie die allgem. Musiklehre näher angibt) Töne, Intervalle, Akkorde, Tonarten, die bei gleicher Tonhöhe verschiedene Namen führen. Die Töne *cis* und *des*, die kleine Terz *c-es* und die übermäßige Sekunde *c-dis*, der Septimenakkord *h-d-f-as* und der Quintsextakkord *h-d-f-gis* oder der Terzquartakkord *h-d-eïs-gis*, die Tonleiter *Ges* dur (oder Moll) und *Fis* dur (oder Moll) sind der Tonhöhe nach dasselbe; *cis* klingt wie *des*, *c-es* wie *c-dis* u. s. w. und wird auf denselben Tasten angegeben; sie haben aber (aus Gründen, die nicht hierher gehören) verschiedene Benennung, sind also enharmonische Töne, Intervalle, Akkorde, Tonleitern.

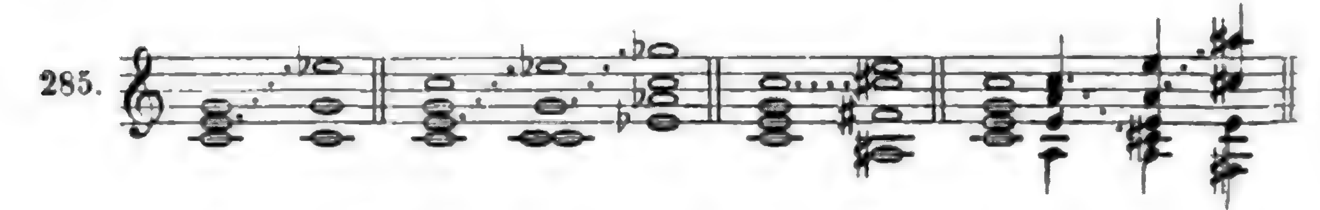
Digitized by Google

Dominantseptimenakkord von *Cis* dur in *as-c-es-ges*, — und haben hiermit —

284. 

unser Ziel erreicht; oder wir benutzen, wie beim letzten Notenbeispiel, den Gleichklang von *c* mit *his* und brauchen dann nicht die ganze Tonart umzuschreiben.

Drittens wollen wir — wie schon früher S. 79 ausgesprochen und stets möglichst beobachtet worden — auch bei der Modulation in fremde Tonarten unsere Stimmen so bequem wie möglich führen, jede auf ihrem Ton stehen lassen, wenn dieser im folgenden Akkorde wieder gebraucht wird, jede, die fortschreiten muss, in den nächstgelegenen Ton des neuen Akkordes führen. Diese uns schon geläufige Weise ist besonders wichtig bei der Einführung fremder Akkorde (z. B. der zur Modulation dienenden Dominantseptimenakkorde) mit fremden Tönen. Würde sie hier versäumt, z. B. in diesen Akkordfolgen, —

285. 

so entstände ein Widerspruch zwischen den Stimmen, die dieselbe Stufe in verschiedener Tonhöhe (z. B. die eine als *e*, die andere als *es*) nehmen, der im Hörer das Gefühl erweckte, es sei eine von ihnen falsch. Dies würde im Verein mit der von ihrem nächsten Wege so weit abgeleiteten Stimmführung die in ihrem Kern richtigen und guten Modulationen verhässlichen, ja widersinnig erscheinen lassen. Ein solcher Widerspruch heißt in der Kunstsprache

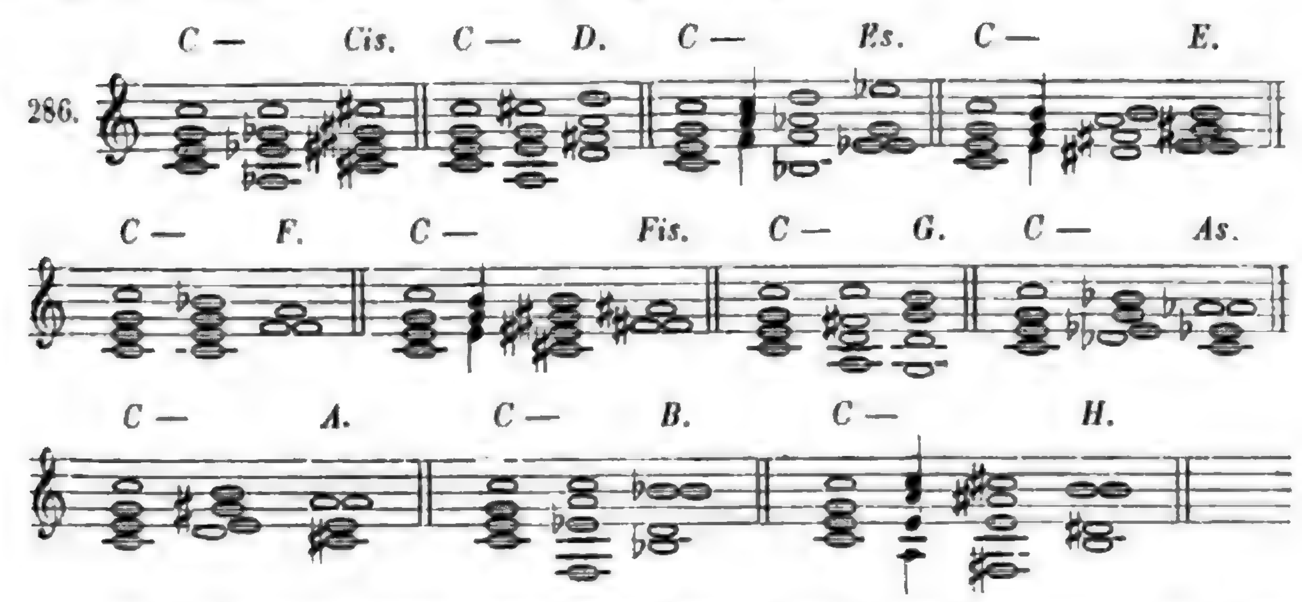
Querstand,

und hat, wie wir oben in No. 285 gesehen, bisweilen — nicht immer! — etwas Verschrobenes an sich. Wir dürfen indes um seine Vermeidung nicht sorgen*. Sobald wir an der Regel festhalten, jede Stimme so bequem wie möglich zu führen, werden wir jede Erhöhung oder Erniedrigung in diejenige Stimme setzen, welche vorher schon dieselbe Stufe gehabt hat, die nun verwandelt werden soll. Hiermit sind fehlerhafte Querstände vermieden, wie wir gleich erkennen werden.

---

* Hierzu der Anhang J.

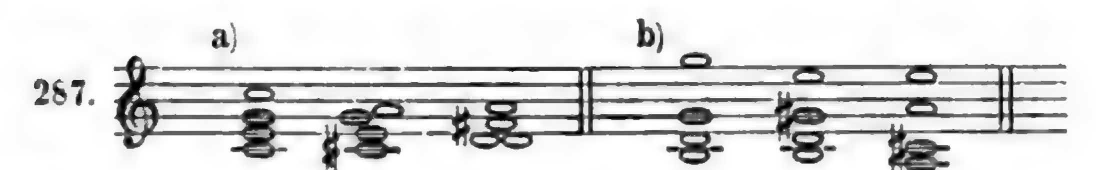
Nach dieser Vorbereitung haben sämtliche Modulationen mit Hilfe des Dominantseptimenakkordes keine Schwierigkeit. Sie folgen hier, der Reihe nach, in alle Töne.



Alle Modulationen sind so kurz wie möglich gemacht; nur bei der Ausweichung nach *H* hätte der Vermittlungsakkord erspart werden können, hätten wir nicht den Schritt der übermäßigen Sekunde (S. 149) vermeiden wollen. Bei jeder Modulation ist entweder gar keine, oder nur eine Vermittlung benutzt worden, obgleich wir wissen*, dass es für jede deren mehrere gibt. Jede Vermittlung ist durch einen einzigen Akkord bewerkstelligt; wir wissen, dass man auch deren mehrere nacheinander anwenden kann.

Ist nicht bei der Modulation nach *D* ein Querstand vorhanden, da die Unterstimme im ersten Akkorde *c* und die Oberstimme im zweiten *cis* hat? — Nein; denn die Oberstimme hatte ebenfalls *c* vor *cis*, dieses ist also auf dem nächsten Wege eingeführt.

Hätte man dieselbe Modulation nicht auch in der Weise



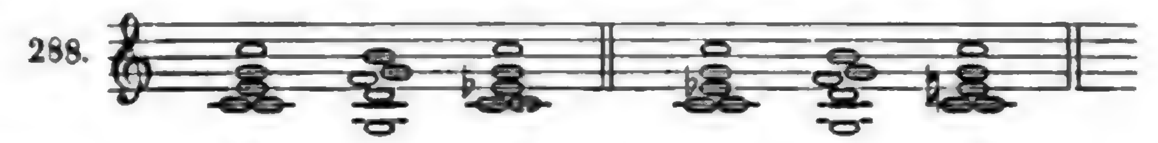
ausführen können, dass der Schritt von *c* nach *cis* (wie in *a*) der Unterstimme zugefallen wäre? — Ja; indes wird man im allge-

* In No. 283 sind für eine einzige Modulation fünf verschiedene Vermittlungen enthalten: dies diene als Erinnerung. Der gewöhnliche Sprachgebrauch bezeichnet übrigens jede Vermittlung als besondere Modulation, so dass nach ihm No. 283 fünf Modulationen enthielte. Dies ist offenbar unrichtig, da alle bis jetzt zur Anwendung kommenden Vermittlungsakkorde der alten Tonart angehören, mithin sie für sich nicht den Übergang in die neue bewerkstelligen. Aber wegen ihrer wirklichen Notwendigkeit muss man sich die Vermittlungen — und zwar alle — geläufig machen.

Digitized by Google

meinen die frühere Weise (No. 286) vorziehen, da die Oberstimme sich fühlbarer macht, mithin nach ihrem *c* das *cis* in ihr und nicht in einer anderen Stimme erwartet wird. Aus demselben Grunde wird die Modulation bei *b* auffallend, und noch mehr als die bei *a*, da der Fortschritt von *g* zu *gis* sich in einer Mittelstimme verbirgt*.

Eine Modulation fehlt in unserer Übersicht No. 286 gänzlich: die von der Durtonart in ihre (die auf derselben Tonika stehende) Molltonart, von *C*dur nach *C*moll — oder umgekehrt. Sie scheint auf den ersten Hinblick die nächstliegende, da beide Tongeschlechter denselben Dominantseptimenakkord

288. 

haben. Allein eben hieraus ergibt sich die Unzulänglichkeit dieses Modulationsmittels. Da der Dominantseptimenakkord beiden Geschlechtern gemeinsam angehört, so kann er nicht als Unterscheidung des einen vom anderen, folglich nicht als bestimmtes Zeichen des Überganges aus einem in das andere dienen. In No. 288 gehen wir aus Dur nach Moll und aus Moll nach Dur, aber vollkommen unkräftig, weil das neue Geschlecht ohne Unterscheidungszeichen, gleichsam ganz zufällig auftritt. Die bessere Lösung dieser Aufgabe wird sich später finden.

Wir haben schon oben (S. 188) gesagt, dass der Dominantseptimenakkord nicht das einzige Modulationsmittel ist. Es wird uns daher obliegen, auch die übrigen Modulationsmittel aufzusuchen. Indes ist das Wesentliche schon erreicht:

wir sind in den Stand gesetzt, zu modulieren, — gleichviel ob mit einem oder mehr Mitteln. Daher wenden wir uns sofort zur Anwendung des Erlangten und verweisen weitere Forschungen auf spätere Zeit.

§ 47. **Anwendung der Modulation auf Behandlung gegebener Melodien.** Unsere bisherigen Harmonisierungen haben an großer Einseitigkeit gelitten, weil sie auf eine einzige Tonart beschränkt waren und wir nur Melodien behandeln konnten, die in einer einzigen Tonart verweilten. Jetzt können wir die Mittel verschiedener Tonarten im Wege der Modulation vereinen, folglich auch solche Melodien behandeln, die sich nicht in eine einzige Tonart einschließen. Hiermit tritt ein Unterschied ein, den wir bisher

* Fünfundzwanzigste Aufgabe: Durcharbeitung sämtlicher Modulationen erst von *C*dur, dann von *C*moll aus, erst in möglichster Kürze, dann mit allen sich darbietenden Vermittlungen; Durchübung derselben in gleicher Weise von anderen Tonarten aus am Instrumente.

Digitized by Google

nicht zu beobachten hatten: zwischen Melodien, die den Eintritt in fremde Tonarten notwendig machen, und solchen, wo dies nicht der Fall, obwohl die gelegentliche Benutzung fremder Tonarten zulässig sein kann. Den fremden Tonarten gegenüber heißt die Tonart, von der ausgegangen und in der geschlossen wird, Haupttonart. Die Haupttonart der Coriolan-Ouverture von Beethoven z. B. ist *C*moll, obwohl sie nach *Es*dur und anderen Tönen Ausweichungen und Übergänge macht. Auch die Freischütz-Ouverture (S. 186) hat *C*moll zum Hauptton, obwohl auch sie nach *Es*dur und anderen Tönen moduliert und zuletzt aus dem S. 156 angedeuteten Grunde in *C*dur schließt. Die Tonarten, in die moduliert wird, heißen Nebentonarten im Gegensatze zur Haupttonart.

Die erste Frage, die wir von jetzt an bei der Behandlung einer Melodie zu beantworten haben, ist:

ob sie Modulationen in fremde Tonarten notwendig macht,

oder

ob dergleichen Modulationen wenigstens ratsam sind? —

denn möglich sind sie überall.

Ratsam und zulässig ist im allgemeinen die Modulation in fremde Tonarten, wenn durch sie die Bestimmtheit und das Vorwalten der Haupttonart nicht beeinträchtigt, wenn nicht Allzufremdes, Allzuentlegenes — und das Fremde nicht in allzugrosser Ausdehnung angewendet wird. Wollte man eine möglicherweise mit den Mitteln von *C*dur allein behandelbare Melodie so, wie hier

289.

geschehen, mit dem zweiten Akkorde (*a*) nach *A*moll, dann nach einer Erinnerung an den Hauptton (*b*) nach *F*dur (*c*) führen und den Vordersatz (*d*) in *D*dur schließen — und wie die Modulation dann weiter hin und her taumelt: so würde nicht nur das Gefühl vom Hauptton ganz ertötet, sondern alle Einheit und Haltung des Satzes verloren. Der Kundige begreift nicht, wie dieses *Fis*moll (*e*) nach *C*dur und der Vordersatz nach *D*dur kommt u. s. w. —

Digitized by Google

und der Ununterrichtete würde durch diesen steten Irrgang in seinem Fühlen verwirrt und verstimmt werden*.

So gewiss dies bei gröblicher Verirrung (wie oben) allgemein erkannt wird, so wenig lässt sich gleichwohl im allgemeinen bestimmen, wieviel und wieweit moduliert werden darf; man kann nur als allgemein annehmbaren Rat aussprechen: dass die Haupttonart allen Nebentonarten vorgehe, besonders aber am Schluss — und in der Regel auch zu Anfang festgestellt werden müsse: dann: dass von den Nebentonarten in der Regel die verwandten den fremderen vorgehen. Hauptfehler in No. 289 waren also die Modulationen nach *D* dur und *Fis* moll und das allzuschnelle Aufgeben der Haupttonart.

Nähere Belehrung wird sich weiterhin (§ 52) ergeben; für jetzt wollen wir aus Vorsicht nur bescheidenen Gebrauch von der Modulation und besonders von der in fremdere Tonarten machen: der Irrtum und die Eitelkeit, auf gehäufte oder fremde Modulation Wert zu legen, kann uns ohnehin nichts anhaben, seit wir gesehen, dass alle Modulationen sich mit ziemlich gleicher Leichtigkeit vollbringen lassen.

Bestimmter zeichnet sich unsere Obliegenheit, wenn die Melodie selbst Modulation notwendig macht. Dies kann äußerlich durch fremde Melodietöne, innerlich (und weniger deutlich) durch den besonderen Gang der Melodie kennbar werden.

Äußere Merkmale der Notwendigkeit einer Modulation sind fremde (der Haupttonart nicht angehörige) Töne in der Melodie. Wenn in einer Melodie aus *C* dur *fis* erscheint, so kann dies ein Zeichen sein, dass der Satz nicht mehr in *C* dur bleibt; denn diesem ist *fis* fremd. Sind wir dann durch den fremden Ton in eine andere durch ihn angedeutete Tonart — wir nehmen an, *G* dur — gekommen, so ist von diesem Augenblick an alles aus dem Gesichtspunkte dieser Tonart zu beurteilen; wir befinden uns nicht in *C* dur, wie anfangs, sondern in *G* dur, und haben zunächst an die Töne, Harmonien, Verwandtschaften von *G* dur zu denken. Erschiene dann wieder ein Ton, der nicht nach *G* dur gehört, z. B. *f*: so könnte der fremde Ton wieder Anlass zu einer Modulation werden. — Wir sagen: es könnte so sein. Später wird sich auch die Möglichkeit zeigen, dass fremde Töne ohne Einfluss auf Harmonie auftreten*. Indes für jetzt soll jeder

---

*) Dieser Fall zeigt wieder, wie wichtig Zusammenhang und Folgerichtigkeit auch in der Musik sind. Im einzelnen ist in No. 289 alles richtig, es ist kein Schritt geschehen, der sich nicht rechtfertigen ließe; — und das Ganze ist ohne sonderliche Härte musikalischer Unsinn zu nennen.

Digitized by Google

Ton als zugehörig zur Harmonie und einflussreich auf die Modulation gelten.

Jeden fremden Ton haben wir sonach für jetzt als Zeichen einer nötig werdenden Modulation anzusehen; er muss einer neuen Tonart angehören und zwar dem Dominantseptimenakkorde derselben, da wir bis jetzt noch kein anderes Modulationsmittel kennen. Aber welchem Dominantseptimenakkorde? welcher Tonart?

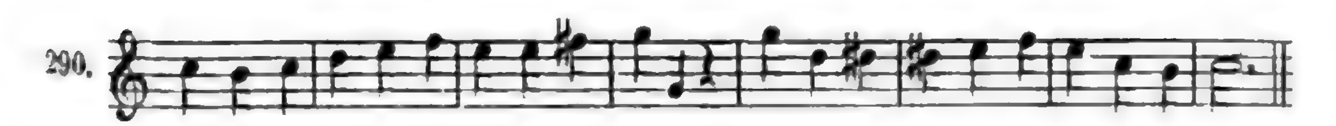
Die Antwort ist bereits S. 92 vorbereitet. Der fremde Ton kann möglicherweise Grundton, Terz, Quinte, Septime eines Dominantseptimenakkordes sein, *fis* z. B. (das wir uns oben in einem *C*dur-Satz eintretend dachten) kann möglicherweise den Akkorden

fis - *ais* - *cis* - *e*
d - *fis* - *a* - *c*
h - *dis* - *fis* - *a*
gis - *his* - *dis* - *fis*

und damit den Tonarten *H*, *G*, *E*, *Cis* dur oder moll angehören. Allein erstens beschränkt sich dies durch Rücksicht auf die dem Akkord eigentümlichen Fortschreitungen; *fis* kann nur Grundton oder Oktave sein, wenn es nach *H* geht oder liegen bleibt, — kann nur Terz sein, wenn es einen Schritt hinauf nach *g* geht, — nur Septime, wenn es einen Schritt hinabgeht nach *e* oder *eis*, — nur Quinte, wenn es einen Schritt hinab nach *e* oder hinauf nach *g* oder *gis* geht, oder allenfalls eine Quinte (No. 193, *d*) abwärts nach *h*. Zweitens wird man selbst unter den zulässigen Tonarten in der Regel die wählen, welche dem vorhergehenden und dem Hauptton am nächsten verwandt ist.

Vor allem muss aber jetzt bei jeder Melodie, die wir bearbeiten wollen, der Hauptton festgestellt werden, da sich von ihm aus die ganze Modulation bestimmt. Die Vorzeichnung für sich allein reicht dazu nicht aus, weil sie zwei Tonarten (den Paralleltönen) gemeinsam ist; wir müssen sehen, in welchem der beiden Töne der nötige (S. 96) vollkommene Ganzschluss möglich ist.

Nehmen wir folgende Melodie —

290. 

zur ersten Anwendung. Das Fehlen jeder Vorzeichnung deutet auf *C*dur oder *A*moll; ein vollkommener Ganzschluss ist zu ihren

---

* Ein Vorspiel haben wir schon in No. 74 bis 75 gesehen, wo unser Satz durch fremde Töne durchging, ohne im wesentlichen *C*dur zu verlassen. Gleiches zeigt No. 280.

Digitized by Google

letzten Tönen nur in *C*dur möglich, — in *A*moll müsste die Terz in der Oberstimme liegen.

Im dritten Takt erscheint *fis* und nötigt, *C*dur zu verlassen. Da es einen Schritt aufwärts geht nach *g*, — so kann es nur Terz oder Quinte eines Dominantseptimenakkordes (*d-fis-a-c* oder *h-dis-fis-a*) sein, nur nach *G*dur oder *E*moll führen. Wir ziehen ersteres vor wegen seiner näheren Verwandtschaft mit *C*dur und wenden uns hier nach *G*dur. — Im fünften Takt erscheint *dis* als fremder Ton und nötigt zu neuer Ausweichung. Dieser Ton wiederholt sich, also das erste *dis* bleibt stehen, könnte mithin Grundton (Oktave) eines Dominantseptimenakkordes (*dis-fisis-aïs-cis*) sein und nach *Gis*dur führen; allein an diesen entlegenen Ton ist nicht zu denken. Wir nehmen vielmehr *dis* als Terz des Dominantseptimenakkordes von *E*moll, bleiben also in der Verwandtschaft von *G*dur und *E*moll, bis das folgende *f* uns zwingt, auch diesen Ton zu verlassen und nach *C*dur zurückzukehren. Hier

291.

ist eine Ausführung des oben Erwogenen.

Innere Merkmale der Notwendigkeit einer Modulation sind Melodiewendungen, die ohne Ausweichung in fremde Töne nicht angemessen behandelt werden können, obwohl die Melodie selber an der Stelle, wo moduliert werden muss, keinen fremden Ton enthält. Dieser letzte Umstand kann den Übertritt in andere Tonarten keineswegs ausschließen, da auch einheimische Töne fremden Dominantseptimenakkorden (z. B. *f* den Akkorden

f - a - c - es
des - f - as - ces
b - d - f - as

und nun erst dem Dominantseptimenakkorde *g-h-d-f*) angehörig sein können.

Aber worin liegt die Notwendigkeit einer Modulation an Stellen, wo kein fremder Melodieton sie herbeiführt? — Sie kann **erstens** in später nachfolgenden fremden Melodietönen liegen, die eine vorhergegangene Ausweichung notwendig voraussetzen, aber an sich selber nicht zulassen. Wir können dies an folgender Melodie

292.

beobachten, die sich durch Vorzeichnung (und Schluss und schon anfangs durch das wiederholte *gis*) als *A*moll zugehörig erweist. Man kann sie bis zum ersten Ton des vierten Taktes in dieser Tonart stehen lassen wie hier—

293.

bis der folgende Ton Querstand und Stillstand zugleich bringt. Es geht nicht weiter und man sieht, dass *g* mit einer bis zu ihm hingeführten *A*moll-Modulation, wie die obige, unvereinbar ist, man hätte schon früher *A*moll verlassen sollen. Besser wäre diese Behandlung:

294.

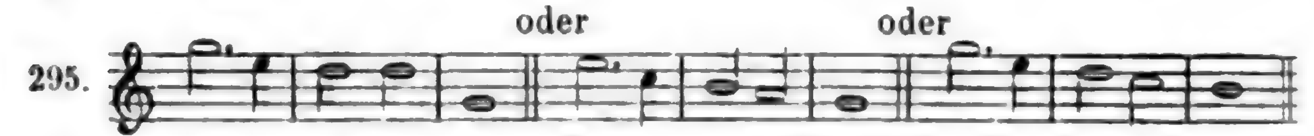
Zweitens kann die Notwendigkeit einer Modulation in der Konstruktion der Melodie liegen, wenn diese periodischer Gestalt ist und nicht ohne Ausweichung in Nebentöne sich darstellen lässt. Hiervon wird bald gründlicher die Rede sein; einstweilen wollen wir dem S. 109 Mitgeteilten die Bemerkung zusetzen:

> dass der Vordersatz bisweilen statt des Halbschlusses eine Ausweichung in die Tonart der Dominante und in dieser einen Ganzschluss macht.

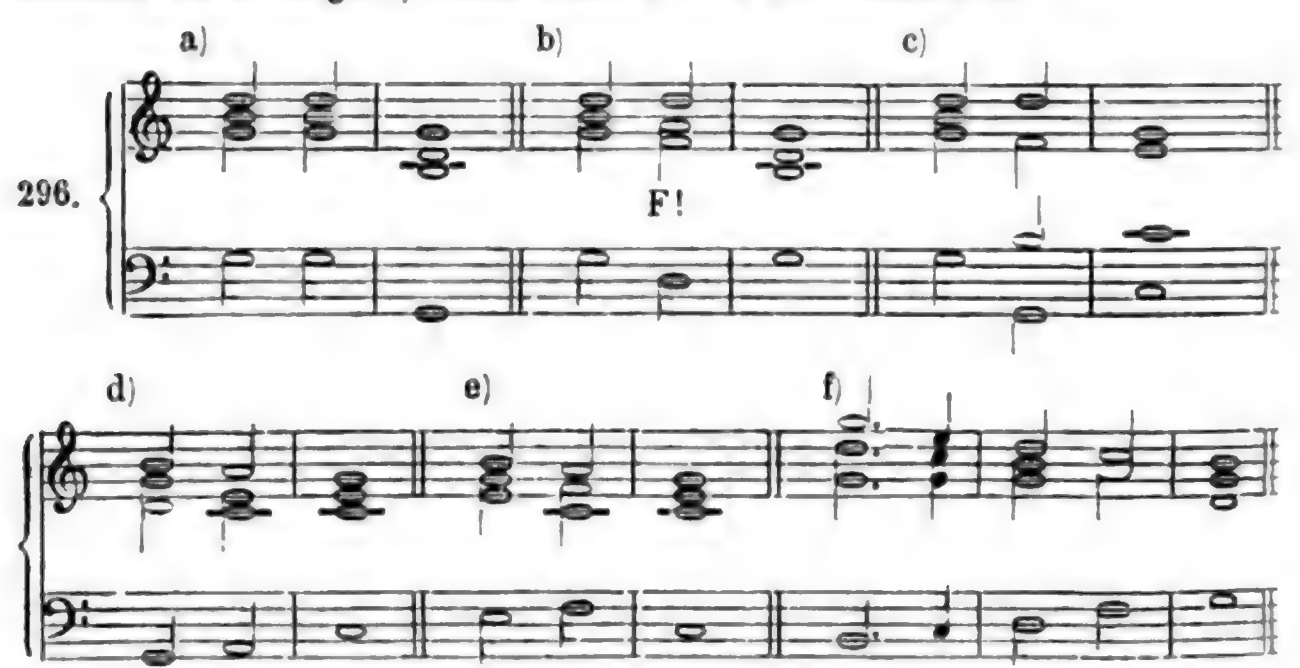
Dies kann sich an der Melodie zu erkennen geben. Schließt

Digitized by Google

die erste Hälfte (der Vordersatz) einer Melodie in *C*dur mit diesen Wendungen



ab, so zeigt sich kein fremder Ton — und gleichwohl die Unmöglichkeit, mit den Harmonien von *C*dur einen befriedigenden Abschluss zu erlangen; man müsste den Vordersatz so



schließen, entweder in unangemessener Feierlichkeit (was bleibt hiernach für den Schluss des ganzes Satzes übrig?) wie bei *c* und *e*, oder lahm wie bei *a*, oder hinfällig wie bei *d*, oder noch abrupter wie bei *f* und *b*. Eben diese letzte Wendung weist auf den rechten Weg. Man muss diese Schlüsse in die Tonart der Dominante wenden, —

um dem Vordersatze zu genügen und für den Nachsatz Rückwendung und Schluss im Hauptton übrig zu behalten.

Blicken wir nun noch einmal auf jene Modulationen zurück, die nicht notwendig aber (S. 195) ratsam sind: so werden wir um so bereitwilliger sein, bei unseren Übungen* in ausweichen-

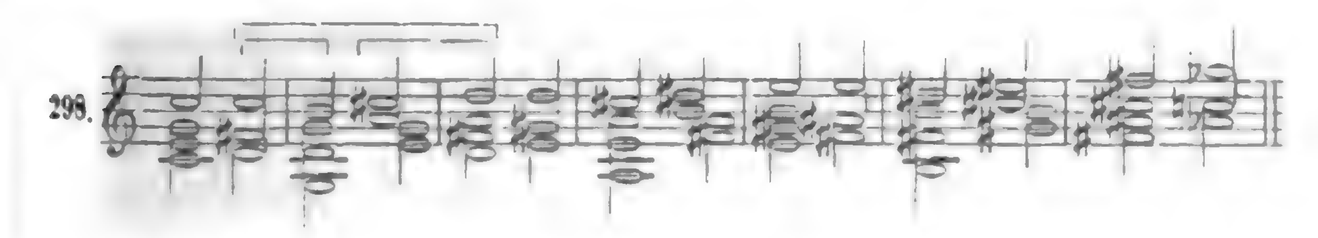
---

* Sechsundzwanzigste Aufgabe. Ausarbeitung der in der Beilage XIV gegebenen Melodien, — sogleich mit Benutzung der Modulationswendungen, die sie erfordern.

der Modulation nur sehr beschränkten Gebrauch von ihnen zu machen, je mehr wir Modulationen mit Notwendigkeit — also gewiss berechtigt — eintreten sehen.

§ 48. **Modulationsgänge mit Dominantseptimenakkorden.** Jede Einführung eines neuen Akkordes ist als neues Motiv anzusehen und kann als solches für sich allein oder im Verein mit anderen zu Harmoniegängen benutzt werden. Dies — und das Verfahren dabei ist aus früherem hinlänglich bekannt, so dass wenige Beispiele genügen, es auf die neuen Mittel anwenden zu lassen.

Die nächstliegende Modulation (wenn man auf Verwandtschaft der Tonarten sieht) ist die in die Oberdominante. Setzen wir sie fort, gehen wir aus jeder Tonart in ihre Oberdominante, —



so erhalten wir einen Gang, der stetig von *C* nach *G*, von *G* nach *D*, von da nach *A*, nach *E*, *H*, *Fis* führt. Von *Fis* hätten wir mit *gis-his-dis-fis* nach *Cis* dur, von da nach *Gis* dur gehen können, bis nach *His* dur; dies hätte nach Tonarten mit 7, 8, 12 Kreuzen gebracht. Wir zogen vor, den obengenannten Akkord enharmonisch in *as-c-es-ges* umzuwandeln und kommen auf diesem Wege nach *Des*, *As* bis *C* dur mit 5, 4 Been und ohne Vorzeichnung.

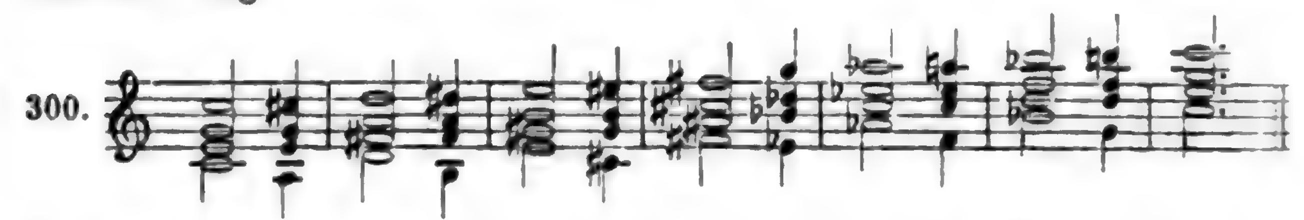
Man bemerke, dass wir nicht bloß hinsichts der Zielpunkte (der jedesmaligen Oberdominante), sondern auch in der Ausgestaltung des Ganzen streng folgerichtig gegangen sind; es zeichnet sich ein stets wiederkehrendes Motiv von zwei Takten, durch die Klammer veranschaulicht. Derselbe Gang hätte auch in anderer Weise folgerecht gestaltet werden können.

Ein eben so naheliegendes Motiv, der Schritt in die Unterdominante, hätte einen ähnlichen Gang ergeben, auf den wir später kommen müssen.

Wir könnten einen Gang bilden, der uns stets in die, eine große Terz aufwärtsliegende Tonart brächte,

von *C* nach *E*, von *E* nach *Gis* — wofür wir bequemer das enharmonisch gleichbedeutende *As* setzen, von *As* nach *C*.

Andere Gänge könnten uns durch kleine Terzen aufwärts, andere durch große — oder durch kleine Terzen abwärts bringen. Dieser Gang



führt in die eine große Sekunde höher liegenden Tonarten, von *C* nach *D*, *E*, *Fis*, *Gis*, *Ais*, *His*, — für welche erleichternd die enharmonisch gleichbedeutenden *As*, *B*, *C* gesetzt sind; man könnte in derselben Weise abwärts schreiten, von *C* nach *B*, *As*, *Ges*, *E*, *D*, *C*.

Der Anfang von No. 300 legt nahe, die ganze Tonreihe der Durtonleiter als Zielpunkt der Modulation zu nehmen; wir gehen —

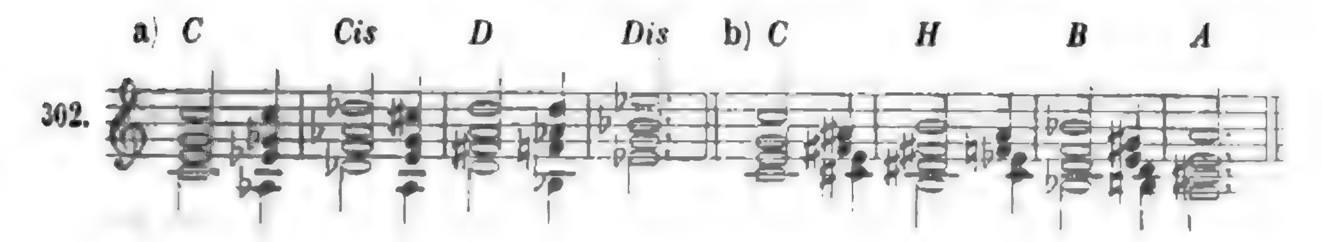
von *C* nach *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*, *C** durch eine kleine Inkonsequenz der Ausgestaltung im dritten und vorletzten Takte ist dieser Gang möglich geworden, der nicht bloß vermehrten Inhalt, sondern auch besser zusammengehörige Zielpunkte hat. Die starre Folgerichtigkeit in No. 300 ist unkünstlerisch; die Tonkunst kennt nicht den Fortschritt in lauter Ganztönen; sie mischt im Dur- und Mollgeschlecht Ganz- und Halbtöne und hat, wie die Natur, nie anders als im Verschmelzen von Gleichartigkeit und mildem Wechsel ihre Befriedigung gefunden**.

Dass man in ähnlicher Weise die Durtonleiter hinab, die Molltonleiter hinauf- und hinabschreiten, dass man in die jedesmal einen Halbton höhere Tonart bei (*a*)

---

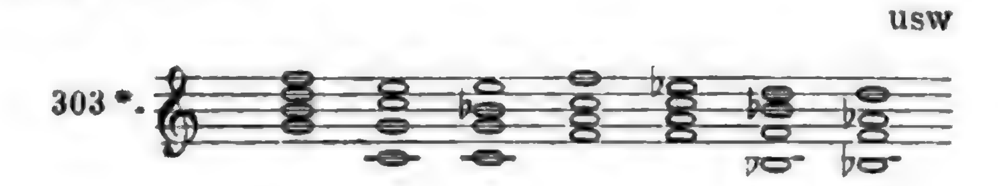
* Hier ist zugleich Anlass, die Ausdehnung unseres Vermögens zu ermessen. Zuerst war uns die Tonleiter nichts als eine Reihe einzelner, obwohl zusammengehöriger Töne; dann lernten wir sie harmonisieren (No. 130) aber ohne Gleichgestalt; dann — in den Sextakkordgängen S. 134 fand sich Gleichgestalt und jeder Ton der Tonleiter ward Grundton eines Akkordes; jetzt ist jeder Ton Tonika einer neuen Tonleiter.

** Diese Wahrheit könnte als Verurteilung aller so weit geführten Harmoniegänge, namentlich der in No. 302 angefangenen, wieder ganz gleichartigen, gelten, wenn man nicht im Auge behielte, dass die Weite der Ausführung nur als Übung für den Schüler empfohlen, im künstlerischen Wirken aber dem Ermessen des Künstlers überlassen ist.



oder in die jedesmal um soviel tiefere schreiten kann, ist ohne weiteres klar.

Ebenso bedarf es nur der Erinnerung, dass jeder Gang in mannigfachen Lagen, in enger und weiter Harmonie, kurz mit all den Abwechslungen, die sich schon S. 104 gezeigt haben, ausgeführt werden kann. Man wird gewahr, dass das Element der Harmoniegänge hier erst zu voller Ausdehnung gelangt. Während dies der Übung des Schülers überlassen bleiben darf, stehen uns noch zwei merkenswerte Fortschritte zu Gebote. Sie knüpfen sich an den schon oben erwähnten Gang in die jedesmalige Unterdominante, der hier



eine Strecke weit hergestellt ist, und in dem wir, beiläufig bemerkt, die Terz und Quinte der Dominantseptimenakkorde mit der in No. 149 aufgewiesenen Freiheit behandelt haben.

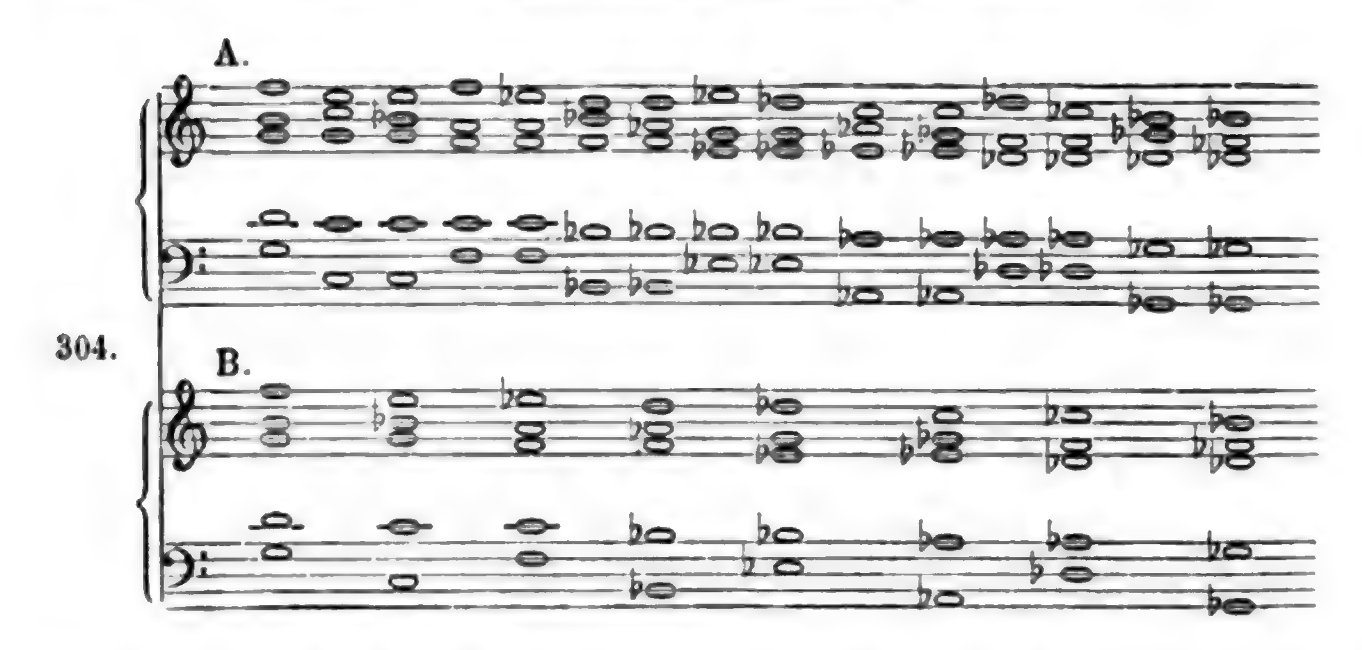
Wir sehen hier, soweit wir gehen wollen, einen rastlosen Gang aus jeder Tonart in die Tonart der Unterdominante. Zugleich hat — übereinstimmend mit unseren bisher befolgten Grundsätzen — jeder Dominantseptimenakkord seinen tonischen Dreiklang zur Folge. Allein eben diese Dreiklänge bilden so viel Ruhepunkte und Einschnitte, man könnte möglicherweise bei jedem derselben den Gang abbrechen; dies ist im Grunde dem Wesen eines Ganges nicht ganz entsprechend. Nun ist aber jeder der störenden Dreiklänge im folgenden Dominantseptimenakkorde schon enthalten, folglich kann er — so scheint es — ohne wesentliche Einbuße erspart werden und damit erhalten wir einen **Gang von Dominantseptimenakkorden**. Um ihn in seinem Entstehen und den wesentlichen Zügen ganz klar vor Augen zu haben, stellen wir ihn mit No. 303 zusammen und beide fünfstimmig auf,

---

* Bei diesen und den folgenden modulationsreichen Gängen soll jede Vorzeichnung **nur** der Note gelten, vor der sie steht, ohne dass es eines Widerrufs bedarf.

Digitized by Google

304.



damit wir jene von der ursprünglichen Regel (S. 82) abweichenden Schritte der Terz und Septime vermeiden, ohne die Vollständigkeit der Akkorde einzubüßen. Bei *A* ist jeder Akkord vollkommen regelrecht behandelt. Bei *B* dagegen erlangt kein Dominantseptimenakkord seinen Ruhepunkt; jeder Dreiklang hat sich gleichsam im Entstehen in einen neuen Dominantseptimenakkord verwandelt, *c-e-g* in *c-e-g* und *b*, *f-a-c* in *f-a-c* und *es*, und so fort.

Durften wir uns das erlauben? — Ja! denn es ist

1. jeder übergangene Dreiklang, wie gesagt, in dem an seiner Statt eingeführten Dominantseptimenakkord enthalten,
2. jeder Schritt in den einzelnen Stimmen regelrecht, — mit Ausnahme der Terz, die überall einen Halbton abwärts statt aufwärts geht,
3. die Abweichung aber in einzelnen Intervallen, und namentlich in der Führung der Terz keineswegs etwas Unerhörtes;

endlich ist

4. diese Abweichung nicht willkürlicher Einfall oder Versehen, sondern eines künstlerischen Zweckes willen getroffen, —

denn allerdings kann es künstlerisch notwendig werden, sich im Gange rastlos und gewissermaßen schrankenlos zu bewegen. Dies ist die Hauptsache bei allem künstlerischen Gestalten.

Was nun jene Abweichung von der Regel des Terzenschrittes betrifft, so ist sie nicht die erste; schon früher (S. 98) haben wir die Terz abwärts statt aufwärts — und zwar eine Terz hinabgeführt. Nur geschah das in Mittelstimmen, hier abwechselnd in der Oberstimme, z. B. vom zweiten Akkorde zum dritten. Allein gerade die beiden Stimmen, in denen die Terz von ihrer Regel abgeht (Diskant und Alt in No. 304, *B*) sind am folgerichtigsten und sanftesten geführt, sie gehen durchweg chromatisch. Wir dürfen auch hier (wie S. 134 bei den Gängen von Sextakkorden)

Digitized by Google

hoffen, dass das Fließende der melodischen Bewegung den Anstoß, der in der Harmonieführung liegt, beseitigen werde*.

Sofort ergibt sich nun aus dem Gewinn des Ganges von Dominantseptimenakkorden ein neuer Fortschritt. Dieser Gang stellt

---

* Was wir hier frei gebildet und aus der vernunftmäßigen Entwicklung des Harmoniewesens gerechtfertigt, ist schon in der natürlichen Entwicklung des Tonwesens vorgebildet.

Wir haben bereits S. 56 darauf hingedeutet, dass nach den ersten sechs von der Natur gegebenen, in den einfachsten Verhältnissen (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6) stehenden Tönen, welche den Durakkord ergeben, z. B.

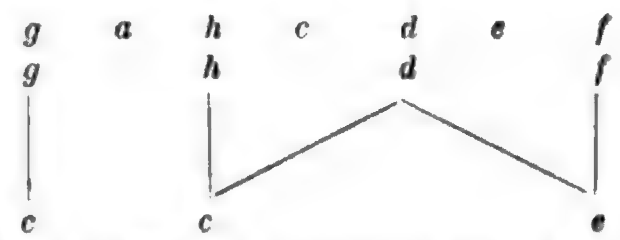
C, c, g, c̄, ē, ḡ,

als siebenter ein *b* erscheint, das etwas tiefer als unser *b* steht, aber entschieden höher als *a*.

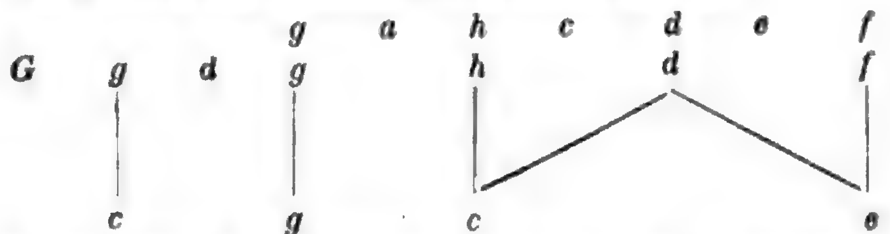
Nun wissen wir, dass die aus dieser herauswachsende zweite Harmonie, der Dominantseptimenakkord (*g-h-d-f*) das Bedürfnis hat, sich in die erste oder in den tonischen Dreiklang (*c-e-g*) aufzulösen. Aber dieser selbst ist ja nach Obigem der Kern zu einem anderen Dominantseptimenakkorde (*c-e-g* und *b*), der nach *f-a-c* strebt.

Ja, selbst die leibliche Vorbildung des hier theoretisch Vollbrachten hat uns die Natur gegeben in der Folge der mitklingenden Töne, über die die allg. Musiklehre oder irgend eine Akustik näheres mitteilt: Man befreie die Saiten eines Klaviers von der Fessel der Dämpfung und gebe einen tieferen Ton, z. B. *C*, mit Kraft an, so erscheinen nach- und mitklingend — in der Zeit aufeinander folgend, wie sie hier geschrieben sind — *c, g, c̄, ē, ḡ,* und hierauf *b̄*; die Natur spielt unsere Akkorderweiterung *c-e-g* . . . . und! . . . . *b* richtig vor. Hiermit ist nicht bloß der Gang No. 304 *B* gerechtfertigt, sondern ein tiefbedeutender Charakterzug der Musik, das Verlangen nach der Tiefe, bezeichnet.

Hier endlich zeigt sich, warum S. 92 die Oktave des Grundtons vom Dominantseptimenakkorde stehen bleiben und in dem Aufweis der Grundregel S. 82)



der Grundton zum Fortschritt in die Tonika verwiesen werden konnte. Allerdings hätte das vorstehende *g* liegen bleiben dürfen und sollen, denn es ist nur die Oktave des Grundtons, der bei dieser Aufweisung noch nicht dargestellt werden konnte. Nehmen wir — wie oben im Texte *C* — jetzt *G* als Urgrundton an, so würde das vollständigere Schema sich so



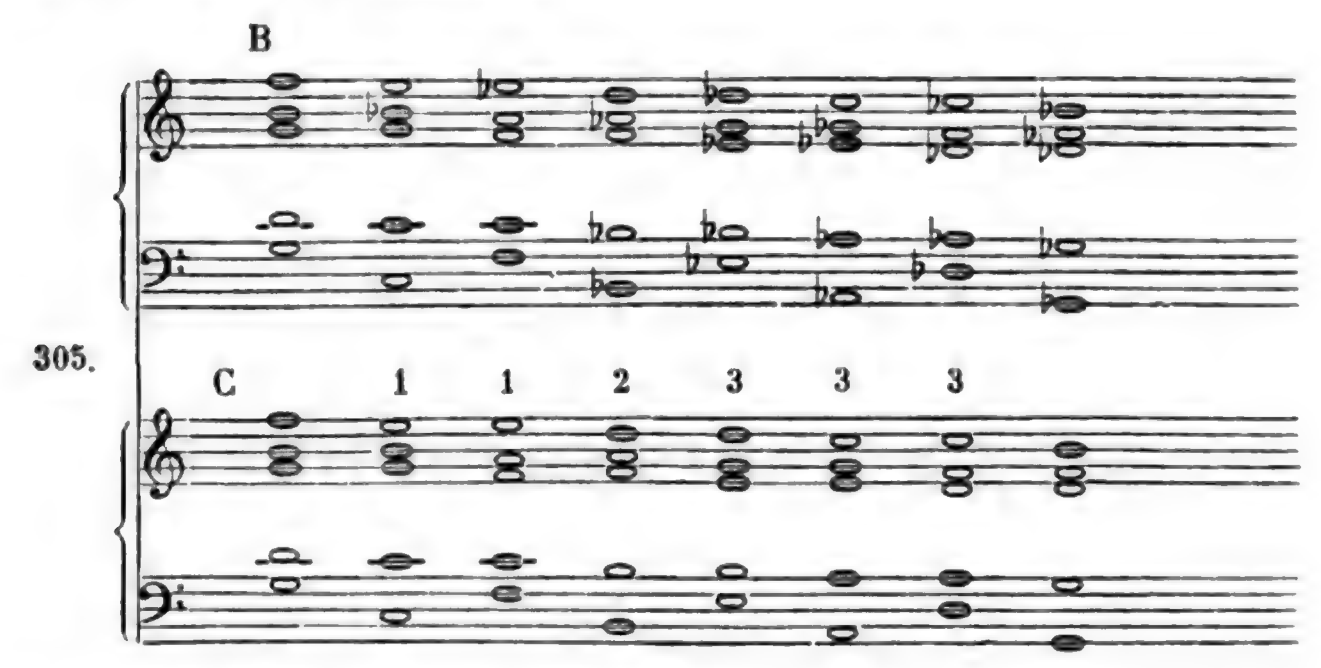
darstellen und, in allen Schritten gerecht, den Tonbau auf *G* in den der Unterdominante *C* wenden.

Digitized by Google

eine Verkettung von Akkorden dar, in deren keinem Ruhe, Befriedigung, sondern nur Trieb zu neuem Fortschreiten waltet; — jeder Schritt führt zu neuer Harmonie — **und zugleich** zu neuer Tonart. Man kann des Ersteren ohne das Letztere bedürfen: rastlosen Fortdrängens von Akkord zu Akkord, aber ohne die Einheit der Tonart aufzugeben.

Warum sind wir nun eigentlich in No. 304 *B* bei jedem Akkord in eine neue Tonart geraten, z. B. durch *c-e-g-b* nach *F*dur durch *f-a-c-es* nach *B*dur? — Die nächste Antwort lautet: weil jeder dieser Akkorde Dominantseptimenakkord, ausschließliches Eigentum, Zeichen seiner Tonart ist. Aber, genauer angesehen, sind in *c-e-g-b* nicht die Töne *c-e-g* ausschließliches Eigentum und Zeichen von *F*dur, sondern ihr Verein mit *b** ist es, der die Modulation macht. Sobald wir dieses *b*, dieses *es* und alle die noch folgenden erniedrigten Töne von ihrer Erniedrigung befreien, erhalten wir in einer jeden Tonart einen **Gang** von in ihr **einheimischen**, durch **willkürliche** Umbildung entstandenen **Septimenakkorden**, der die Rastlosigkeit des vorigen Ganges im Fortschreiten mit Beharren und Einheit der Tonart vereint. Wir stellen hier

305.



beide Gänge übereinander**.

Mit welchem Rechte haben wir anscheinend willkürlich eine Reihe von Akkorden umgestaltet und die Naturbildung verlassen?

---

* Der Ton *b* für sich allein ist es ebenfalls nicht; der könnte, ähnlich wie die Erhöhungen in No. 280, ganz einflusslos auftreten.

** Hier zeigt sich, dass der Gang *B* auch schon in No. 304 **so weit** und nicht weiter fortgesetzt werden **musste**. Es schließt hier die Reihe der Akkordumgestaltungen in *C*, indem der Dominantseptimenakkord — und nach ihm die ganze Akkordreihe wiederkehrt. Die Übung muss bis *C* gehen.

Wir durften es, weil eine künstlerische und vernünftige Absicht uns leitete, und die Naturbildung dem Künstler zwar den ersten und sichersten Stoff bietet, nicht aber Fessel und Grenze sein darf. Denn der Geist des Menschen ragt weit hinaus über die Schranken der ihm gegenüberstehenden Natur; er setzt sich — auch in der Kunst, und vorzüglich in ihr — seine eigenen Zwecke. Gleichwohl werden wir bald empfinden müssen, dass wir den Weg der Natur verlassen haben.

Zunächst ist nun in No. 305, *C* ein Gang von fest ineinandergreifenden Akkorden gewonnen, der rastlos vorwärts strebt und in keinem seiner Momente Ruhe, Stillstand gewährt. Gehen wir dann auf das Einzelne, so finden wir außer dem Dominantseptimenakkorde zum Anfang und Schlusse

1. zweimal Akkordgestalten,

   c - e - g - h
   f - a - c - e

   mit großer Terz, reiner Quinte, und großer Septime,

2. einen Akkord,

   h - d - f - a

   mit kleiner Terz, verminderter Quinte, kleiner Septime,

3. dreimal Akkordgestalten,

   e - g - h - d
   a - c - e - g
   d - f - a - c

   mit kleiner Terz, reiner Quinte, kleiner Septime,

die wir allesamt als Septimenakkorde anerkennen müssen, für die übrigens besondere Namen nicht notwendig erscheinen*. Die mit 1 und 3 bezeichneten sind offenbar neue Gestalten, die mit 2 bezeichnete scheint die altbekannte vom großen Nonenakkord (S. 161) abgeleitete Harmonie zu sein. Diese musste sich indes in die Tonika auflösen (*h-d-f-a* nach *c-e-g*), während die oben aufgeführte ganz anders schreitet.

Allein nun zeigt sich die Folge unseres Abfalls von der Naturgestalt. Keiner dieser Akkorde kommt den natürlichen, namentlich

---

* Einige Harmoniker nennen die mit 1 bezeichneten Akkorde (z. B. *c-e-g-h*) große Septimenakkorde, den mit 2 bezeichneten (*h-d-f-a*), wie schon früher gesagt, kleinen Septimenakkord. Bei der dritten Reihe (*d-f-a-c*) fehlt schon der Name; man nennt sie weiche Dreiklänge mit kleiner Septime, obwohl sie nicht Dreiklänge sondern Septimenakkorde sind. Uns scheint es keineswegs Bedürfnis, jeder vorübergehenden Gestalt einen Namen anzuhängen; nur die einflussreichen und wichtigen verdienen genannt zu werden.

dem Dominantseptimenakkord, an sinnlicher und gemütlicher Annehmlichkeit gleich; die Harmonien unter 1 sind schroff und herb, die unter 3 sind getrübt und erschlafft, die unter 2 allein erscheint als Naturlaut, — wenn gleich ebenfalls verkümmert und dabei haltlos gespannt, da der eigentliche Grundton fehlt. Und wenn wir dies nicht unmittelbar erkennten so würde die Verwendung der Akkorde den Erweis geben. Naturharmonien sind in allen Lagen und Umkehrungen frisch und behend, umgestaltete —

306.

wollen sich bald in diese, bald in jene Stellung noch weniger als in die Grundstellung schicken; natürliche werden — vereinzelt und verbunden, — tausendfältig anwendbar befunden, umgestaltete nur selten. Meistens erscheinen sie nur in jener in No. 305, *C* aufgewiesenen Verkettung und zwar vom Dominantseptimenakkord ausgehend bis zu dem mit 2 bezeichneten, einer Naturbildung gleichen Akkorde, der in die tonische Harmonie schreiten kann, — also die **ersten vier**, oder die **letzten fünf**, oder **alle acht Harmonien**. Oder es wird einer der mit 2 oder 3 bezeichneten Akkorde **statt** eines Dominantseptimenakkordes gesetzt und sogleich in einen Dominantseptimenakkord übergeführt, um den Schlussfall desselben zu verstärken*. Nehmen wir die Tonfolge *c*, *h*, *c*, als Schlussformel eines Satzes in *C*dur an, so bieten sich jetzt — abgesehen von anderen bekannten — folgende Wendungen,

* Hierzu der Anhang K.

Digitized by Google

von denen die bei *b* den Dominantseptimenakkord *d-fis-a-c* aus dem Beispiel *a* in *d-f-a-c* verwandelt, desgleichen die bei *d* statt der in *c* gesetzten zwei Akkorde *f-as-c* und *d-fis-a-c*, den sie beide gleichsam verschmelzenden Septimenakkord *d-f-as-c* (in No. 305, *C* mit 2 bezeichnet) einführt. Auch in diesen (und ähnlichen zum Teil später zu erwähnenden Fällen) waltet der oben gegebene Vernunftgrund vor; außerdem wird man stets die reine Naturharmonie vorziehen. —

Fassen wir noch einmal die ganze Entwicklung dieses Abschnittes zusammen, so haben wir

1. eine Reihe von Harmoniegängen aus bekannten Motiven und nach fester Regel,
2. einen Gang von Dominantseptimenakkorden,
3. einen Gang einheimischer Septimenakkorde,

letztere beide nach eigenem Gesetz — und im letzten drei neue Septimenakkorde gefunden. In der ersten Reihe sind manche Bildungen nur angedeutet, andere ganz übergangen; erschöpft ist kein Motiv, — und wir möchten uns nicht verpflichten, irgend eins zu erschöpfen. Man erwäge, welche Mannigfaltigkeit durch Stimmzahl, Umkehrung, Lagenwechsel erreichbar ist, — der rhythmischen Ausgestaltung nicht zu gedenken, — um die Absicht, alles geben zu wollen, bedenklich zu finden. Gleichwohl bietet schon der Eintritt in dieses Gebiet vielfältigen Wechsel für verschiedene Lagen und Stimmungen; der Gang in No. 302, *a* gewinnt hier

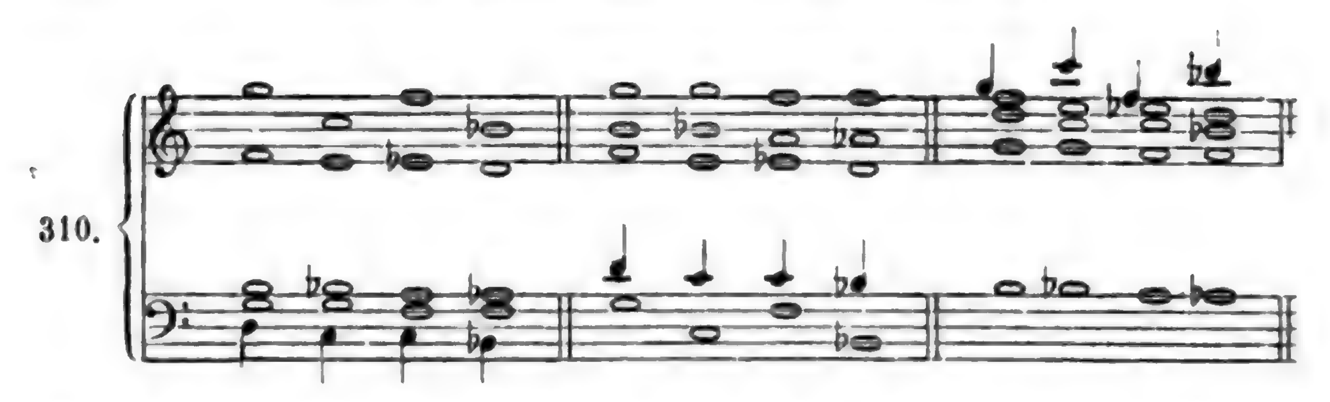
308.

oder in weiter Lage, —

309.

der Gang No. 304, *B* gewinnt in diesen Umkehrungen, vier- oder fünfstimmig (die fünfte Stimme ist in Viertelnoten geschrieben und kann wegbleiben),

Digitized by Google

310. 

ein ganz anderes Ansehen. Diese Umgestaltungen beeinträchtigen sich allerdings gegenseitig, wenn man deren mehr oder viele nacheinander hört, weil sie im wesentlichen offenbar denselben Inhalt haben — und endlich alle Gänge in ihrer Unstatthaftigkeit keine bleibende Stimmung erwecken, leicht übersättigen und ermüden können. Allein im Verlaufe fortgesetzter künstlerischer Tätigkeit kann bald diese, bald jene Wendung die angemessene sein, und dies genügt, die fleißige Durchübung der Gänge hier dringend zu empfehlen*.

Dass endlich die Folgerichtigkeit der neuen Gänge für die Harmonisierung gegebener Melodien mit demselben Vorteil benutzt werden kann, wie wir bereits (S. 110) bei früheren Gängen gezeigt haben, bedarf keines nochmaligen Erweises, sondern kann ohne weiteres versucht** und benutzt werden***.

§ 49. **Die weiteren Modulationsmittel.** Wir haben im Dominantseptimenakkorde (S. 188) das erste, keineswegs aber einzige Modulationsmittel erkannt. Jener Akkord zeigte sich dazu brauchbar, weil er das bestimmte Zeichen seiner Tonart ist und eben deswegen das bestimmte Zeichen, dass dieselbe an die Stelle der vorherigen Tonart trete.

Fragen wir nun, welche andere Mittel sich zur Modulation darbieten, so findet sich, dass alle Akkorde umsomehr zur Bewerkstelligung eines Überganges geeignet sein müssen, je mehr sie an der Eigenschaft des Dominantseptimenakkordes, die Tonart zu bezeichnen, das heißt, je mehr sie an dem Tongehalt desselben teilhaben. Es bieten sich also zunächst die Nonenakkorde

---

* Siebenundzwanzigste Aufgabe: Ausarbeitung einer Reihe von Gängen schriftlich, Durchführung derselben in verschiedenen Lagen und Umkehrungen, erst einfach, dann in harmonischer Figuration am Instrumente. Die aus No. 305 *C* sich entwickelnden Gänge müssen in verschiedenen Tonarten ausgeführt, alle bis zur Geläufigkeit in Gangbildungen geübt werden.

** Achtundzwanzigste Aufgabe: Benutzung der Gangmotive, sowie der in No. 307 aufgewiesenen Schlussformen bei der Bearbeitung älterer und der in der Beilage XV gegebenen Melodien.

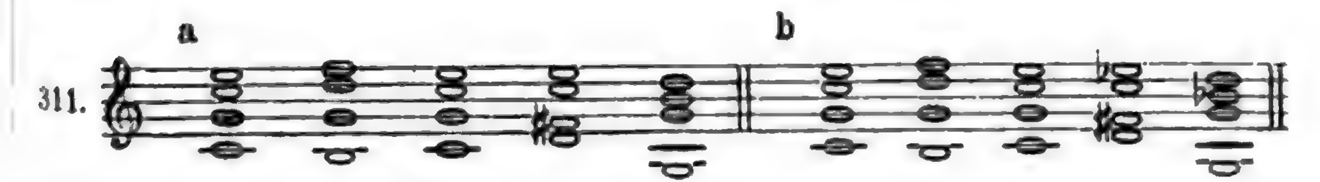
*** Hierzu der Anhang L.

dar, die den vollständigen Dominantseptimenakkord in sich enthalten; — dann die aus ihnen gebildeten Septimenakkorde, die zwar den Grundton des Dominantseptimenakkordes eingebüßt, dafür aber die None gewonnen haben; — dann der verminderte Dreiklang, — zuletzt der große Dreiklang. Dieser Reihe schließen wir den kleinen Dreiklang an, um alle Akkorde zu überblicken, obgleich derselbe mit dem Dominantseptimenakkorde nichts gemein hat. Dass die letzteren Akkorde nur ungenügende Übergangsmittel sind, wofern ihnen nicht irgend eine Unterstützung wird, folgt allerdings schon aus der S. 188 gemachten Bemerkung, dass sie verschiedenen Tonarten angehören, mithin für keine ein sicheres Zeichen sind.

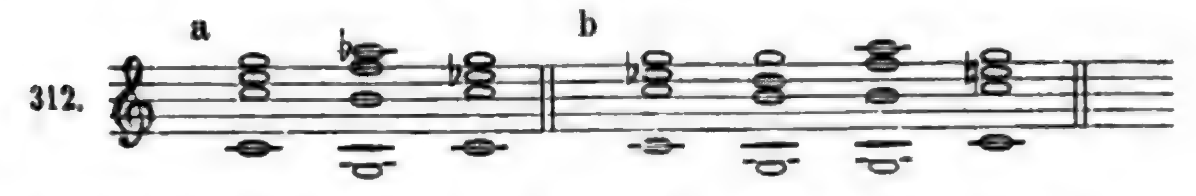
Wir gehen diese Mittel der Reihe nach durch, bei dem Nonenakkord, als zweitem (nach dem Dominantseptimenakkorde), beginnend.

Da die Nonenakkorde den ganzen Dominantseptimenakkord enthalten, so müssen sie auch ebenso bestimmt, wie dieser, Zeichen ihrer Tonart und Mittel, in sie überzugehen, sein. Sie geben also dieselben Ausweichungen an die Hand, wie die Dominantseptimenakkorde, fordern und finden wie diese ihre Vermittlung, nur dass sie, wie wir (S. 154) bereits erfahren haben, wegen ihrer größeren Tonmasse schwerer beweglich, umständlicher sind.

Ihrer Natur gemäß sind sie aber zugleich Kennzeichen des Tongeschlechts, — und darin haben sie ursprünglich den Vorteil unbedingter Bestimmtheit vor dem Dominantseptimenakkorde voraus; der große Nonenakkord (*a*) lässt Dur, der kleine (*b*) lässt Moll erwarten:



Hiermit haben wir zugleich in den Nonen-Akkorden bessere Mittel als das in No. 288 gegebene erhalten, Moll mit Dur auf derselben Tonika zu vertauschen. Der kleine Nonen-Akkord *(a)*

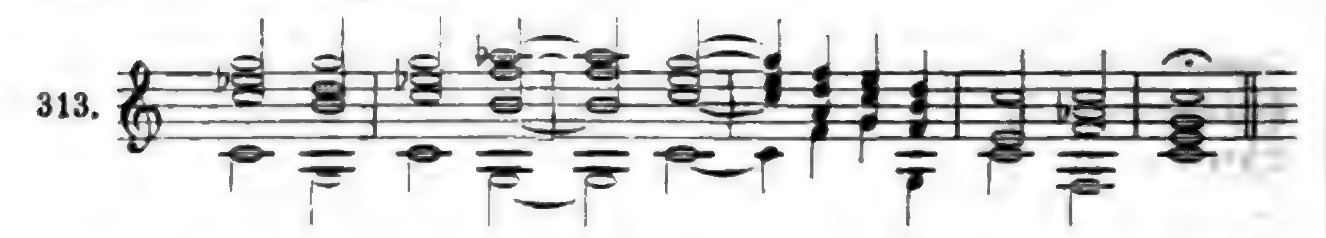


führt aus Dur nach Moll, der große *(b)* aus Moll nach Dur.

Indes erfährt dieser Gewinn sogleich wieder eine kleine Beschränkung. Wir wissen schon, dass der Durdreiklang hell, kräftig, der Molldreiklang getrübt, unkräftiger ist, dass dieselben Charakterzüge sich am Dur- und Mollgeschlechte wiederfinden.

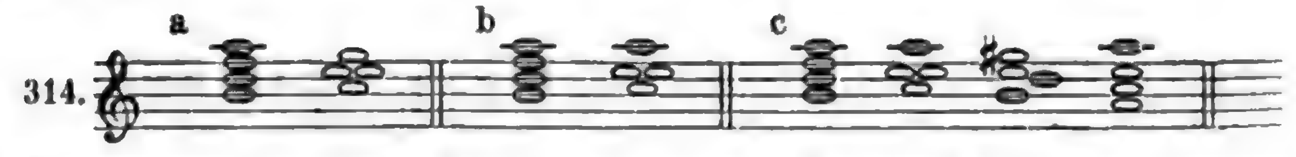
Digitized by Google

Daher verlangt — wo nicht besondere Stimmungen anderes gebieten — das Gemüt aus Moll nach Dur*, oder statt der Moll-, Durharmonien. Daher löst man oft den kleinen Nonenakkord in den Durdreiklang auf,

313. 

statt in den zu erwartenden Molldreiklang**. Es geschieht entweder, um sich nach voraufgegangenem Moll an Dur zu erfrischen, oder umgekehrt, um in das für manche Stimmung allzuhelle (oder auch für spätere Wirkung aufzusparende) Dur Mollharmonien gleichsam zur Dämpfung des Lichtes, das aus Dur bricht, einzumischen. Hiermit ist also wenigstens für den kleinen Nonenakkord die größere Bestimmtheit wieder zweifelhaft geworden.

Der Septimenakkord des großen Nonenakkordes, bekanntlich aus dem Nonenakkorde durch Weglassung des Grundtons gebildet, deutet nach seiner Ableitung sowohl auf den Nonen- und Dominantseptimenakkord, als (mit diesen) auf die Tonart. Dennoch — auch abgesehen von seinem ganz anderen, in No. 304 *B* aufgewiesenen Entstehen — hat er nicht die vollkommene Bestimmtheit dieser Akkorde; er kann nämlich seinem Toninhalt nach auch in der Paralleltonart stattfinden, z. B. *h-d-f-a* ebensowohl in *A* moll, als in *C* dur. Indes wird dieser geringe Zweifel durch den folgenden Akkord beseitigt; auch entscheidet das Gefühl im voraus für diejenige Bedeutung und Fortschreitung des Akkordes, die seiner Ableitung gemäß ist, erwartet also, dass z. B. der Akkord *h-d-f-a* den Nonen- oder Dominantseptimenakkord von *C* dur andeuten und nach dieser Tonart *(a)*

314. 

führen werde; der Schritt nach *A*-moll *(b)* erscheint ihm als eine — wenn auch nicht unzulässige, doch unerwartete Abweichung,

---

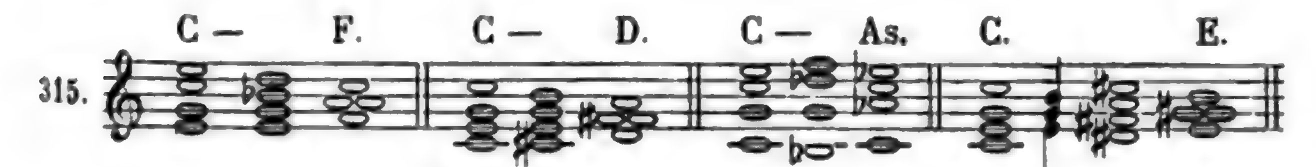
* Daher werden sehr häufig Mollkompositionen in Dur geschlossen, während das Umgekehrte sehr selten ist. Beethovens mystische *C* moll-Sonate (Op. 111), seine *C* moll Symphonie, der Riesenbau seiner neunten (*D* moll) schließen mit Finalen in *C* und *D* dur. Ebenso viele Werke von Haydn und anderen älteren und neueren Komponisten.

** Sogar zuletzt wird der Molldreiklang auf der Unterdominante statt des Durdreiklangs zu einem Kirchenschlusse (S. 109) verwendet.

Digitized by Google

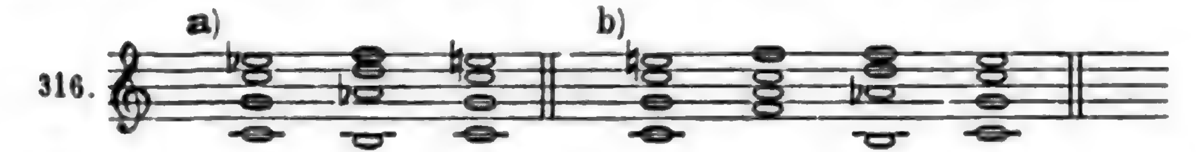
ja an und für sich nicht als vollkommen befriedigend, sondern eine bestimmtere Bezeichnung (wie bei *c*) erwarten lassend. Aus welchem Grund übrigens die Wendungen bei *b* und *c*, gegen das bisherige Gesetz (S. 161), zulässig sind, wird sich später zeigen.

Abgesehen von diesen Abwegen, bietet auch der Septimenakkord seine Reihe von Ausweichungen mit oder ohne Vermittlung, z. B. nach



nur dass ihm der bekräftigende Schritt von Grundton zu Grundton, von der Dominante zur Tonika, mangelt.

Der verminderte Septimenakkord, der aus dem kleinen Nonenakkorde durch Weglassung des Grundtons gebildet wird und mit jenem Akkorde vom Dominantseptimenakkorde abstammt, muss folglich an der Kraft beider, Ausweichungen zu bewerkstelligen und zu bezeichnen, teilnehmen. Er gehört, wie der kleine Nonenakkord, dem Mollgeschlecht an, bezeichnet dasselbe ursprünglich, wie jener, geht aber auch — wie er, von diesem ursprünglichen Sitze weg nach Dur *(a)*, ja, stellt sich in Dur selbst ohne weiteres auf *(b)*, zwischen Durakkorde mitten hinein, —



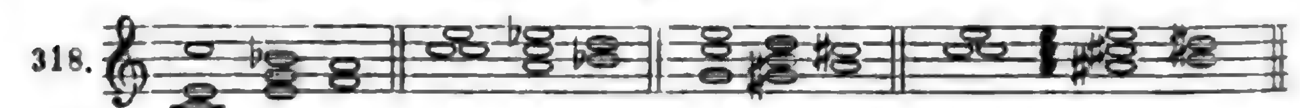
gleichsam als hätte man die Absicht gehabt, mit ihm nach Moll zu gehen, wäre aber dann wieder nach Dur zurückgekehrt. So behandelt ihn hier bei *a* Beethoven: —

so liebt jugendlicher Ungestüm (im Komponisten oder in der Situation) Wendungen, wie die bei *b*, — wobei die Auflösung von *dis-fis-a-c* nach *e-g-c* und das Beharren des Basses unter Akkorden, zu denen er gar nicht gehört, bis auf weiteres unerörtert bleiben möge.

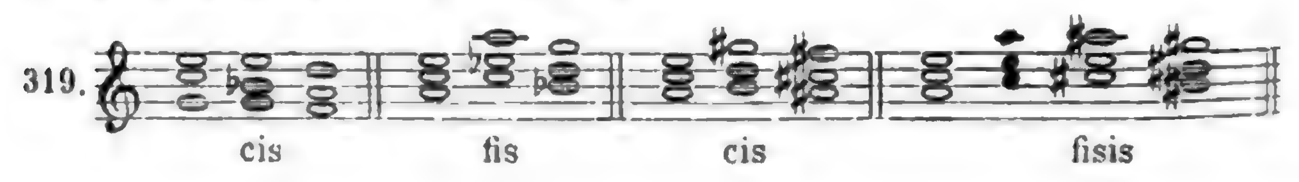
Nach seiner ursprünglichen Stellung müsste der verminderte Septimenakkord durchaus auf seine Molltonart (also z. B. *gis-h-d-f* durchaus auf *A* moll) bezogen werden, wenn sich nicht jener Hang nach Durwendungen auch bei ihm zeigte. Dagegen ist ihm die andere Unsicherheit, die wir an dem vorigen Septimenakkorde bemerkt haben, nicht eigen; er kann nach Abstammung und Toninhalt nur einer einzigen Tonart angehören; z. B. der verminderte Septimenakkord *h-d-f-as* kann nur in *C* moll (von den Tönen in *C* moll) errichtet werden, was jeder sich selbst beweisen mag. Von einer ganz anderen Seite werden wir übrigens diesen Akkord später (S. 217) kennen lernen.

Den verminderten Dreiklang haben wir (S. 125) zuerst kennen gelernt als Dominantseptimenakkord mit weggelassenem Grundton; *h-d-f* z. B. erschien uns zuerst als unvollständiger Dominantseptimenakkord von *C*. Allein, da der verminderte Dreiklang, eben wie der verminderte Septimenakkord, durchweg aus übereinandergesetzten kleinen Terzen besteht, so können wir ihn auch (wie schon S. 153 gezeigt worden) aus diesem Akkorde durch Weglassung des Grundtones bilden und auf dessen Tonart beziehen. Im ersten Fall deutete *h-d-f* auf *g-h-d-f*, also auf die Tonart *C* dur oder *C* moll. Im anderen Falle deutet es auf *gis-h-d-f*, also auf *e-gis-h-d-f*, also auf die Tonart *A* moll.

Wir erkennen hieraus, dass der verminderte Dreiklang als wichtiger Teil des Dominantseptimenakkordes zwar an dessen Fähigkeit, eine Ausweichung zu bezeichnen, teilnimmt, jedoch mit geringerer Bestimmtheit. Erst die Folge zeigt sicher, welche der beiden Tonarten, aus denen ein solcher Akkord genommen sein kann, gemeint war; die folgenden Modulationen z. B. —

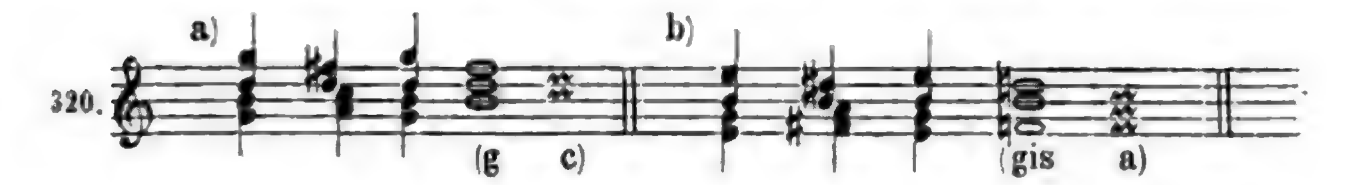
318. 

können auf Dominantseptimenakkorden (auf *c*, *f*, *e*, *fis*) und nach *F* dur, *B* dur, *A* dur, *H* dur oder Moll führen; man könnte ihnen aber auch verminderte Septimenakkorde (oder deren Nonenakkorde auf *a*, *d*, *cis*, *dis*) unterschieben und sie nach *D* moll, *G* moll, *Fis* moll und *Gis* moll (oder Dur) leiten.

319. 

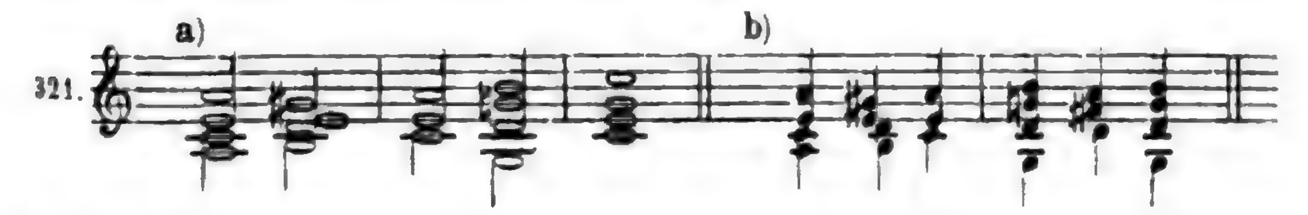
Digitized by Google

Erst die Schlussakkorde in jedem der Beispiele zeigen, welche Tonart wirklich beabsichtigt war. Übrigens erwartet bei dem Eintritt eines verminderten Dreiklanges unser Gefühl zunächst diejenige der beiden möglichen Tonarten, die der vorangehenden Tonart am nächsten liegt. Tritt z. B. in *G* dur, wie hier —



bei *a* der Akkord *h-d-f* ein, so fassen wir ihn als aus *g-h-d-f* entsprungen und erwarten *C* dur, weil dieses mit *G* dur näher verwandt ist, als *A* moll. Erscheint aber derselbe Akkord wie oben bei *b* in *E* moll, so deutet er auf *gis-h-d-f*, wir erwarten *A* moll, weil dieses *E* moll näher liegt, als die Tonart *C* dur.

Dem Dreiklang auf der Dominante fehlt offenbar die Bestimmtheit in der Bezeichnung der Tonart, die dem Septimenakkord auf der Dominante mit seinem Anhange beiwohnt, da er als großer Dreiklang (S. 187) fünf Tonarten angehört; der Akkord *g-h-d* z. B. ebensowohl der Tonart *G* dur oder *D* dur, als *C* dur, *C*- und *H* moll. Gleichwohl haben wir schon sonst* bemerkt, dass der Dreiklang auf der Dominante, wenn der tonische Dreiklang folgt, gleichsam wie ein unvollständiger Dominantseptimenakkord wirkt und geleitet sein mag. Daher kann auch der große Dreiklang Zeichen und Mittel der Ausweichung werden, wenn er sich entschieden von der bisherigen Tonart lossagt und gleichsam als unvollständiger Dominantseptimenakkord in die Harmonie der Tonika seines Grundtones geht. So hier —



bei *a*. Der Satz steht nach Ausweis der ersten Akkorde in *A* moll. Dieser Tonart widerspricht der Dreiklang auf *G*; da nun derselbe, gleich dem Dominantseptimenakkorde *g-h-d-f* nach dessen tonischer Harmonie geht, so bezeichnet er deutlich genug den Übergang aus *A* moll nach *C*. Freilich hätte er auch, wie bei *b*, nach *G* dur oder gar nach *D* geführt werden können; wir erkennen hierin den Mangel an vollkommener Bestimmtheit. Aber auch hier entscheidet das Gefühl im voraus; es erwartet die erste Ausweichung (*a*) nach *C*, denn *A* moll steht mit seinem Paralleltone *C* dur in

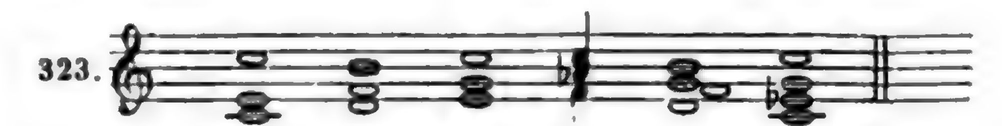
---

* Anhang F.

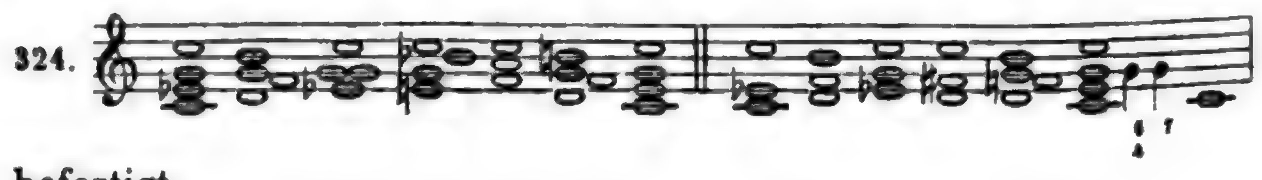
nächster, mit *G*- oder *D*dur aber nur in entfernterer Beziehung, hat also mehr Neigung, nach *C* zu gehen, sich mit *C* zu verbinden, als mit den anderen Tonarten, in die der Dreiklang auf *G* möglicherweise führen könnte.

Endlich kann auch der kleine Dreiklang Zeichen der Ausweichung sein, wenn er nämlich fremde (der bisherigen Tonart und Tonleiter nicht angehörige) Töne enthält. Er deutet wenigstens soviel an, dass für den Augenblick nicht mehr die alte Tonart herrscht; man muss nun erwarten, was folgen wird, ob (wie bei *a*, —

wir nehmen nach Ausweis der Vorzeichnung *G*dur als Tonart an) bloß augenblickliche Ausweichung und sofortige Rückkehr in die alte Tonart, oder (wie bei *b*) förmlicher Übergang in eine Tonart in der der Akkord einheimisch ist. In der Regel wird man voraussetzen, dass diejenige Tonart folge, in der der erschienene Akkord tonischer Akkord ist; im obigen Falle wird man also *D*moll (wie bei *b*) erwarten. Doch die Hauptsache bleibt, das er von der bisherigen Tonart losreißt und den nachfolgenden wirklichen Übergang vorbereitet*. In diesem Sinne dient der kleine Dreiklang auf der Unterdominante



auch zur Einleitung und Verstärkung der S. 194 zu schwach befundenen Modulation von Dur nach Moll desselben Grundtones. Die umgekehrte Modulation aus Moll in Dur wird noch besser durch den Umweg über eine Tonart, die mit Dur nächstverwandt ist, z. B.



befestigt.

---

* Einen ebenfalls hierhergehörigen Fall kann man in dem Beispiel No. 556 sehen. Die Modulation stand zuletzt in *C*moll. Die dritte Strophe beginnt mit dem Dreiklang *c-es-g*, also ohne Frage in *C* moll. Nun folgt der Dreiklang *g-b-d* und sagt uns, dass wir nicht mehr in *C*moll sind. Vielleicht kommen wir also nach *G*moll. Aber gleich der folgende Akkord *as-c-es* widerlegt das; er ist so wenig in *G*moll möglich, als *g-b-d* in *C*moll. Endlich

Digitized by Google

Dies sind die aus dem bis hierher herrschenden Harmonieprinzip (S. 118) entwickelten Modulationen. Ehe wir auf die Anwendung der zuletzt gefundenen Mittel übergehen, erhalten diese noch einen Zuwachs, der sich am verminderten Septimenakkord ergibt und den wir als die Enharmonik des verminderten Septimenakkordes bezeichnen wollen. Dieser Akkord ist schon oben (213) als bestimmtestes Zeichen der Tonart aufgewiesen, zugleich aber darauf hingedeutet worden, dass wir ihn von einer anderen Seite kennen lernen würden.

Der verminderte Septimenakkord besteht nämlich aus lauter kleinen Terzen, der von *A* moll z. B. aus den Terzen *gis-h*.....*h-d*...... und *d-f*. Kehrt man ihn um, setzt also zunächst den Grundton über die Septime, —

kl. 3. kl. 3. kl. 3. üb. 2.
gis - h - d - f
h - d - f - gis

so bilden diese Töne eine übermäßige Sekunde, die aber enharmonisch gleich ist einer kleinen Terz, für die wir also ohne Einfluss auf die Wahrnehmung durch das Gehör eine kleine Terz setzen können, — es würde hier die Terz *f-as* sein. Der erste Septimenakkord ist Abkömmling des Nonenakkordes von *A* moll,

E . . . . . . *gis - h - d - f*,

der neuentstandene würde dem von *C* moll

G . . . . *h - d - f - as*

angehören*. Setzen wir dies Verfahren fort, so ergibt der Quintsextakkord von *h-d-f-as* in enharmonischer Verwechslung seines Grundtons —

d - f - as - h
d - f - as - ces —

einen neuen verminderten Septimenakkord, der auf den Nonenakkord *B-d-f-as-ces* und auf *Es* moll zurückweist. Dessen Quintsextakkord würde durch enharmonische Verwechslung seines Grundtones —

f - as - ces - d
f - as - ces - eses —

einen Septimenakkord ergeben, der auf den Nonenakkord *Des-f-*

---

schließt die Strophe mit *es-g-b* und wir müssen — nicht wegen eines bestimmten Zeichens, sondern in Erwägung aller einzelnen Umstände — annehmen, dass wir uns wieder im Hauptton, in *Es* dur befinden.

* Der Grundton des Nonenakkordes muss eine große Terz unter dem seines verminderten Septimenakkordes gesucht werden.

Digitized by Google

as-ces-eses und auf *Ges*moll zurückwiese; bequemer setzte man, abermals in enharmonischer Umwandlung, dafür

Cis . . . . . . *eis - gis - h - d*

und *Fis*moll. Überall wäre der Eindruck der Töne auf das Gehör derselbe geblieben, nur die Bezeichnung, mit dieser aber der Standpunkt des Akkordes und seine Tonart geändert.

Hiermit ist festgestellt:

1. dass die Umkehrungen des verminderten Septimenakkordes gleich lauten anderen verminderten Septimenakkorden, die den jedesmaligen tiefsten Ton zum Grundton haben,
2. dass jede Umkehrung als ein neuer verminderter Septimenakkord aufgefasst und behandelt werden kann*.

Ersteres ist von keinem anderen Akkorde zu sagen (z. B. die Umkehrungen *d-f-g-h* und *e-g-c* unterscheiden sich von ihren Grundakkorden durch die zum Vorschein kommende Sekunde und Quarte unzweideutig); letzteres bewirkt, dass wir mit jeder Umkehrung, wie man hier

325.

sieht, ohne weiteres in eine neue Tonart übergehen können.

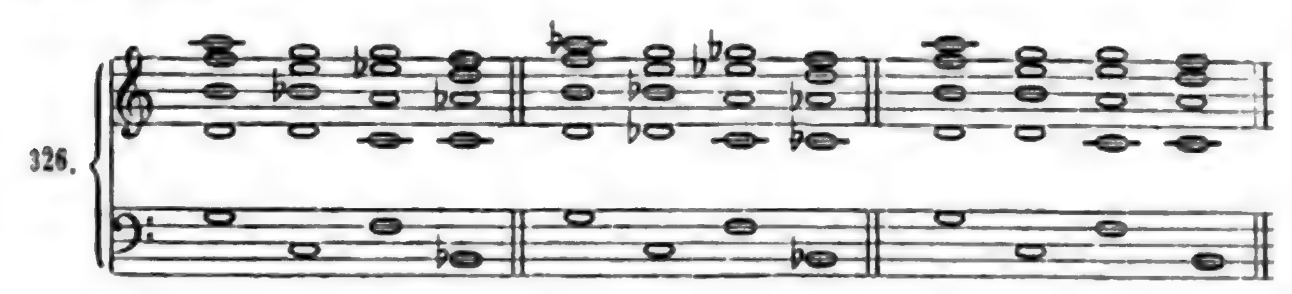
§. 50. **Gangbildung und Harmonisierung mit den neuen Mitteln.** Über den Gebrauch der im vorigen Abschnitte gefundenen Mittel zu neuen Gangbildungen können wir uns kurz fassen, da hier dieselben Grundsätze walten, die im dritten Abschnitte bestimmend waren.

---

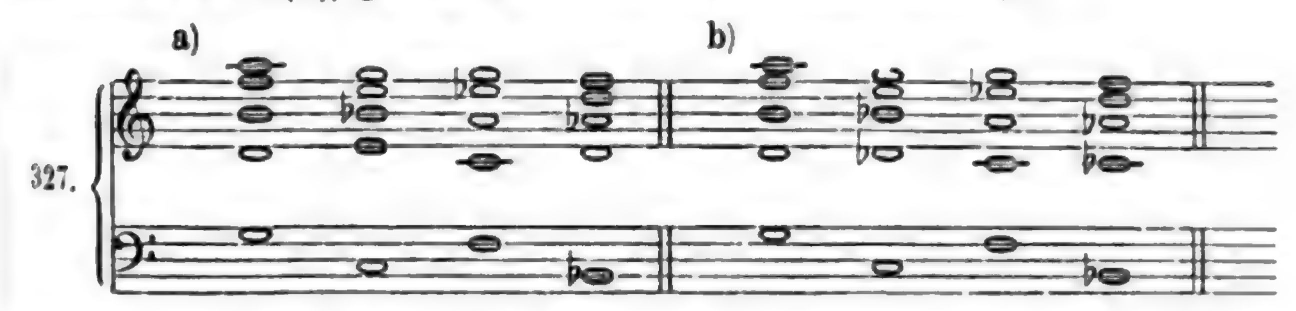
* Drittens folgt daraus, dass es im ganzen Tonsystem nur drei dem Klange nach verschiedene verminderte Septimenakkorde geben kann (weil jeder noch drei andere in seinen Umkehrungen in sich fasst), während jeder andere Akkord — mit Ausnahme noch eines später sich findenden Akkordes — zwölfmal in verschiedener Tonlage vorhanden ist.

Mit Übergehung aller Gänge, die sich aus der Mischung alter und neuer Motive von selbst ergeben, knüpfen wir bei No. 304, *B*, bei dem Gang von Dominantseptimenakkorden wieder an.

Aus den Dominantseptimenakkorden sind die Nonenakkorde erwachsen. Versuchen wir, was in No. 304, *B*, den Dominantseptimenakkorden abgewonnen worden, auf Nonenakkorde zu übertragen. Hier



ist der Anfang eines Ganges von lauter großen, eines zweiten von lauter kleinen Nonenakkorden, eines dritten (von höchst zweifelhafter Anwendbarkeit), in welchem diese Akkorde, wie in No. 305, *C* die Dominantseptimenakkorde, auf eine einzige Tonart zurückgeführt sind. Ebenso könnte man Nonen- und Dominantseptimenakkorde (*a*), große und kleine Nonenakkorde (*b*)



mischen. Wieviel hiervon annehmlich befunden werden mag? und wo? — das ist hier nicht zu untersuchen; der Schüler muss einmal daran erinnert worden sein, und es mag dann gelegentlich versucht oder abgewartet werden, ob es Frucht trägt. Nur möge man sich nicht durch die überladene Weise der obigen Darstellung im voraus gegen das Wesen der Sache einnehmen lassen. Dieselben Akkordfolgen erweisen sich, mit weniger Stimmen dargestellt, humaner. So würde aus der Verkettung großer und kleiner Nonenakkorde in No. 327 folgender Septimengang bei *a* hervorgehen,

aus einer Folge großer Nonen-Akkorde der Septimengang *b*, — aus einer Folge kleiner der Septimengang *c*, aus der Folge umgewandelter Nonenakkorde aus No. 304, *b* diese Folge von Septimenakkorden,

Digitized by Google

329.

die uns jedoch, wie wir sehen, keine neuen Akkorde bringt*.

Hier erscheint es endlich einmal angemessen, einen Augenblick zu weilen und uns durch einen

Rückblick

festzustellen, ehe wir in Forschung und Übung weiterschreiten.

Die entlegensten Bildungen waren jene neuen Septimenakkorde und (wenn man sie verwenden will) die in No. 326 angedeuteten neuen Nonenakkorde, die wir im Gange, oder als Motiv flüssigen Fort- und Ausgangs gefunden hatten und die nichts waren, als Umbildungen und Folge jenes Ganges von Dominantseptimenakkorden, der wieder

aus einem einzigen Motiv

aus der Verbindung zweier Dominantseptimenakkorde, eigentlich

aus der Übergehung eines einzigen

Tons

hervorgegangen ist, indem wir statt

332.

---

* Hier endlich finden wir auch Gelegenheit, einen Nachtrag zu den S. 104 f. gefundenen Gängen zu bringen. Dort, namentlich in No. 165, legten wir den Schritt in die Oberdominante zu Grunde, jetzt nehmen wir als Motiv den Schritt in die Unterdominante. Hier —

330.

und rückwärts hier —

331.

haben wir das Motiv geradedurch ausgeführt. Ist es aber auch statthaft, bei *a*, *b*, *c* und *d* von dem Gesetz des Dominantseptimenakkordes und verminderten Dreiklanges abzuweichen, die Auflösung dieses *fis-a-c* in *g-h-d* zu unterlassen, die Septime *c* hinauf nach *d*, die Terz zu verdoppeln und bald eine Quarte hinauf, bald eine Terz hinunter zu führen? —

setzen. Erwägen wir nun, dass nebst dem verminderten Dreiklang in zweierlei Ableitung zwei Nonenakkorde mit fünf Septimenakkorden in der Tat

einem einzigen Gesetze

folgen, das im Dominantseptimenakkorde gegeben, in dem Herauswachsen der Dominantharmonie aus der tonischen in der Naturskala (S. 56) aber schon im voraus angedeutet war: so wird die tiefe innere Einheit offenbar, welche die ganze Tonentfaltung zusammenhält.

Endlich sehen wir in dieser reichen Entwicklung von Modulationen, Harmoniegängen und neuen Akkorden, die alle aus dem Dominantseptimenakkord — und mit ihm aus der Naturskala der Tonika selbst hervorgegangen sind, im vollsten Maße die Berechtigung, jenen Akkord als

Ursprung der harmonischen Bewegung

zu bezeichnen. Er gehört gänzlich dem Prinzip der Bewegung. Zunächst strebt er in die Tonika zurück und zieht die Nonen, sowie die abgeleiteten Akkorde mit sich; dann führt er und sein Gang als bewegende Kraft der Modulation aus einer Tonart in die andere; endlich, wenn er der Tonika und der in ihr gebotenen Lösung seines Verlangens entsagt, wird seine Bewegung anhalt- und schrankenlos; dann findet keiner der aus ihm hervortretenden Gänge in sich selber irgend Befriedigung und Stillstand, jeder treibt unaufhaltsam durch alle Stufen der Tonleiter, bis man unbefriedigt, willkürlich abbricht oder sich irgendwo in eine tonische Harmonie hineinrettet.

Ebenso gerechtfertigt ist ihm gegenüber die Bezeichnung der tonischen Dreiklänge als

Sitze der Ruhe:

denn sie sind Ziel, wirkliche Befriedigung und Endschaft aller harmonischen Bewegung, wie denn auch der eine von ihnen, der große Dreiklang, ihr Ursprung war als Grundlage des Dominantseptimenakkordes. Sie für sich haben keinen Trieb der Fortbewegung, jeder steht für sich allein ohne das Bedürfnis, sich in einen anderen Akkord zu bewegen. Daher bringen sie auch, nach-

---

Auch diese Abweichungen werden gleich denen in No. 304, *B* und ähnlichen schon besprochenen durch Folgerichtigkeit und den dadurch gefesteten Einherschritt des ganzen Ganges gedeckt und gerechtfertigt, bei *a* und *b* kommt sogar der rechte Auflösungsakkord — nur später und in anderer Lage — bald nach; dass dies auch bei *c* und *d* der Fall ist, werden wir weiterhin erfahren.

Digitized by Google

dem aus ihnen der Dominantseptimenakkord hervorgetreten ist, keine neuen Akkorde und keine notwendig zusammenhängenden Harmoniegänge hervor; ihre fließende Verbindung, die Folge von Sextakkorden, hängt nur melodisch durch gleiche Richtung der Stimmen, harmonisch aber gar nicht zusammen. Nun erst begreifen wir den Namen Dominante vollständig. Dominante heißt der Ton; — denn er beherrscht und lenkt alle Tonverbindung und Tonbewegung; er ist die Angel, um die sich alle Tonbewegungen und alle Modulationen drehen*.

Dass die neuen Motive, dass die Folgerichtigkeit der neuen Gangbildungen bei der Harmonisierung ebensowohl, wie die früheren Anwendung finden, — und wie im allgemeinen dabei zu verfahren, bedarf nach allem bisherigen keiner weiteren Erörterung. Nur das Material ist bereichert, die Grundsätze sind dieselben.

Bei den letzten Übungen musste jeder fremde und konnte jeder einheimische Ton als Bestandteil eines Dominantseptimenakkordes angesehen, jede Modulation konnte nicht anders als mittels dieses Akkordes bewirkt werden. Jetzt kann jeder Ton möglicherweise mit jedem Dreiklang, Septimen- oder Nonenakkorde harmonisiert werden, dessen Grundton, Terz, Quinte, Septime oder None er ist, — und für die Modulation können neben dem Dominantseptimenakkord alle anderen Mittel benutzt werden.

Hätten wir z. B. früher folgende Melodie

333.

bearbeiten wollen, so mussten wir bei *es*, *des* — kurz bei allen fremden Tönen modulieren, konnten aber nirgends andere Mittel, als Dominantseptimenakkorde verwenden und würden wahrscheinlich so —

---

* Neunundzwanzigste Aufgabe: Übung in den neuentdeckten Gängen mit Ausscheidung alles Überladenen oder sonst Missfälligen. Es soll der Schüler nicht alles Mögliche, sondern nur das ihm Zusagende sich aneignen und sein eigenes Empfinden zu selbständigem Urteil erziehen. Diese Übungen müssen, durch harmonische Figuration vermannigfaltigt, am Instrumente stattfinden.

Digitized by Google

334.

gesetzt haben. Jetzt könnte der Fremdton *es* Terz eines Dreiklanges sein, dem wieder *g-h-d* folgte, — so dass wir uns in *C*moll glauben müssten. Oder wir könnten aus dem ersten *g-h-d-f* ein *g-h-d-f* ... u n d! ... *as* machen, könnten so —

335.

oder, noch folgefester an den vierten und fünften Akkord anschließend, so —

336.

und noch auf mancherlei Weisen vorwärts gehen, die jeder selbst versuchen mag. Bis man unmittelbar alle möglichen Wendungen beherrscht, frage man sich überall:

1. welchem Akkorde ein Ton angehören kann,
2. was für weitere Harmonien aus dem genannten Akkorde abgeleitet werden können,
3. welche von ihnen allen möglicherweise in den Gang des Satzes passen — und welche schicklicherweise (ohne allzufremd aufzutreten oder im Zusammenhange mit der übrigen Modulation allzugroße Unstetigkeit in die Harmonie zu bringen) angewendet werden dürfen.

So konnte im obigen Beispiele der vierte Melodieton *f*

als Grundton zu *f-a-c*

oder *f-as-c*

Digitized by Google

gehören; aus *f-a-c* konnte möglicherweise *f-a-c-es* werden, dies war aber wegen des nächsten Melodietones (*e*) nicht anwendbar. Es konnte ferner der Ton *f*

Terz in *d-f-a*
oder *des-f-as*,
Quinte in *h-d-f*
oder *b-d-f*
oder *b-des-f*

sein; wir hielten es — da wir in *C*dur sind —

als Quinte in *h-d-f*
oder Septime in *g-h-d-f*

fest und konnten aus diesem Akkorde *g-h-d-f-as* und hieraus wieder *h-d-f-as* bilden.

Gelegentlich mag man sich fragen, ob die wiederholte Quintenfolge (kleine und große Quinte) einer Verbesserung bedarf? ob man nicht lieber oder auch so —

337.

setzen könne, ungeachtet der Terzenverdoppelung? Auch der querständige Schritt im dritten Takte fordert Überlegung; er scheint durch folgerichtige Stimmführung bedingt und gerechtfertigt.

Die letzte Bemerkung gilt der Benutzung des Dominantdreiklangs zur Modulation; warum sollte man ihn, und nicht lieber den bestimmteren Dominantseptimenakkord und die aus ihm erwachsenen Harmonien anwenden? — Der Komponist kann in seiner Stimmung, in der Idee seines Werkes Gründe dafür finden; uns auf unserem jetzigen Standpunkte können nur allgemeine Gründe bewegen. Ein solcher kann, — wie diese Melodie zeigt —

338.

in der Melodie liegen. Die vorstehende, die offenbar in *A*moll steht aber in *C*dur schließt (man muss sie für den ersten Teil eines Liedsatzes halten), kann sich zu Ende des fünften Taktes

Digitized by Google

mit *g-h-d-f* nach *C*dur wenden; man kann aber auch durch die Stimmung bewogen werden, den Übergang erst in den folgenden Takt zu setzen. Dann würde der Dominantseptimenakkord unter dem nach *e* schreitenden *d* Verdoppelung der Terz zur Folge haben und der einfache Dreiklang *g-h-d* vorzuziehen sein*.

§ 51. **Modulatorische Konstruktion.** Die letzte und wichtigste Anwendung der Modulation in andere Tonarten besteht in der Begründung festerer und weiterer Tonstücke, als innerhalb einer einzigen Tonart ausführbar sind. Obgleich wir fürs erste noch nicht an größere Kompositionen, die weiter Modulation bedürfen, gehen — noch nicht weit über die Grenze der schon früher geübten Grundlagen für Liedsätze hinausschreiten können: so wollen wir die Grundsätze für modulatorische Konstruktion doch schon hier, wo sie leicht zu fassen sind, aufstellen. Die Einsicht in sie wird jedenfalls bei der kunstmäßigen Begleitung gegebener Melodien, an die wir ehestens kommen, zur Förderung gereichen.

Mit den Harmonien einer einzigen Tonart konnten wir im Grunde nur eine Periode, mit Vorder- und Nachsatz und Anhängen, bilden. Im zweistimmigen Satz erhoben wir zwar (S. 67) Vorder- und Nachsatz zu einem ersten und zweiten Teil. Aber im Grunde war dies nur Erweiterung des Umfanges. Der erste Teil konnte rhythmisch, nicht aber tonisch ganz befriedigend abgerundet werden; wir hatten zu seinem Abschlusse nur den Halbschluss des Vordersatzes auf der Dominantharmonie.

Aus dieser ist längst der Dreiklang der Dominante geworden, der an die Tonart der Dominante erinnert, und zum Schlusse des Vordersatzes dient. Es bleibt nur noch ein Schritt zu tun: wir nehmen statt des Dreiklangs die Tonart der Dominante* selbst

---

* Dreißigste Aufgabe: Bearbeitung einiger Melodien aus der vorigen Beilage, auch der aus No. 338, die noch einmal unter Weglassung aller chromatischen Zeichen (also *e, e, d, d* . . . . . *h, h, a, a* . . . . .) gebraucht werden kann.

* Aber warum geht die Modulation des ersten Teils in die Oberdominante, z. B. von *C*dur nach *G*dur? warum nicht nach der Unterdominante *F*dur, oder in einen anderen Ton, z. B. die Parallele *A*moll?

Der nächste Antrieb zur Modulation ist vor allem das Bedürfnis der Bewegung, der Ortsveränderung; würde im Hauptton geschlossen, so wäre der Satz mit voller Befriedigung zu Ende gebracht und kein Bedürfnis einer Fortsetzung, eines zweiten Teils, vorhanden. Soll aber überhaupt moduliert werden, so haben im allgemeinen die nächstgelegenen, das heißt nächstverwandten Tonarten den Vorzug — also beide Dominanten und die Parallele.

Nun aber bedarf der erste Teil, ebenso wie der Vordersatz, der Erhebung oder Steigerung; nur diese machen einen Fortgang (einen zweiten Teil) notwendig und begreiflich, die Herabstimmung oder Beruhigung würde nicht Weiterstreben, sondern Abschluss, das Ende, bedingen. Diese Erhebung aber

Digitized by Google

zum Schlusse des ersten Teils. So haben wir bereits vorgreifend in No. 336 und 337 den Vordersatz mit einer Ausweichung in die Dominante geschlossen; nur war der Schluss in rhythmischer Beziehung unvollkommen. Dies ist die

A. erste zweiteilige Konstruktion;

der erste Teil schließt als Ganzes für sich befriedigend mit einem vollkommenen Ganzschlusse. Er macht diesen aber nicht im Hauptton, sondern in einer anderen Tonart, lässt also bei aller Befriedigung des Schlusses noch höhere Befriedigung, die Rückkehr des Haupttons, erwarten.

Nun tritt der zweite Teil als ein Erwartetes, zum ersten Gehöriges auf und führt in den Hauptton zurück, um da sich selbst und das Ganze vollkommen abzuschließen. Der erste Teil ist Fortschreitung, Steigerung bis zum Aufschwung in eine höhere Tonart; der zweite Teil beruhigende Rückkehr in den Hauptton. Es ist also wieder die alte S. 29 aufgewiesene Grundform, nur in höherer, reicherer Erfüllung.

Dies ist die Regel für Dursätze. Der erste Teil eines Tonstückes in *C* dur wird also in der Regel nach *G* dur übergehen und daselbst schließen. Dies ist das Nächstliegende und genügend, bis später größere und freiere Bildungen mit vollem Grund uns weiterführen. Eine ausnahmsweise und an sich selber schwächere* Gestaltung ist die, den ersten Teil mit vollkommenem

---

gibt die Dominante. Denn sie ist der höhere Ton zur Tonika, da sie nach der bekannten Tonentwicklung

1 : 2 : 3 ....
C *c* *g*

aus ihr und über ihr hervortritt; so ist — wie schon das Gefühl uns sagt — der Dominantseptimenakkord der gespanntere Akkord, der sich hinabsenkt in die Ruhe der tonischen Harmonie, und so ist also auch die Tonart der Dominante die höhere zur Tonika.

Die Unterdominante ist von alledem das Gegenteil. So gewiss *G* Dominante von *C*, *g-h-d-f* nach *C* führend, *G* dur höher als *C* dur: so gewiss ist *C* wieder Dominante von *F*, *c-e-g* (und *b*) nach *F* führend und folglich *F* tiefer als *C*.

Die Parallele kann schon als trüberer und schwächerer Mollton nicht Erhebung gewähren.

Ausnahmsweise kann aus besonderen Gründen in entlegenere Tonarten moduliert werden; soll das nach Moll geschehen, so wird man lieber die Parallele der (höher liegenden) Dominante wählen als die Hauptparallele. Nicht einen einzigen Fall wüssten wir aber, dass der erste Teil in der Unterdominante geschlossen worden wäre. Dies könnte nur im Widerspruche mit dem Sinn eines ersten Teiles geschehen.

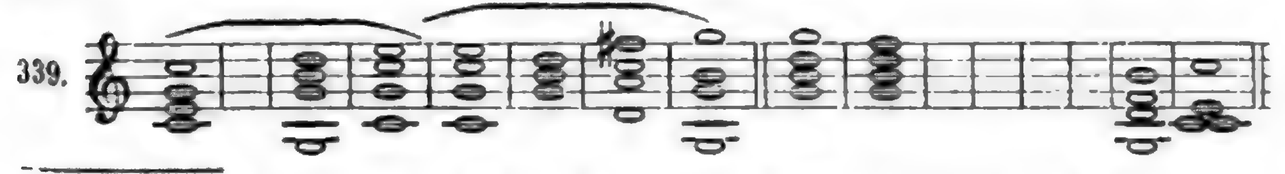
* Schwächer ist die Konstruktion im allgemeinen deswegen, weil sie

Digitized by Google

Ganzschluss im Hauptton zu schließen. Dies geschieht, wenn der Vordersatz einen vollkommenen Ganzschluss in der Dominante gemacht hat; in diesem Falle muss wohl der Komponist — er müsste denn den ersten Teil in der Parallele der Dominante oder noch fremder enden — zum Schluss im Haupttone greifen, um nicht zweimal auf demselben Punkt und in derselben Weise zu schließen.

In Mollsätzen würde der Gang in die Molltonart der Dominante Moll auf Moll, Trübes auf Trübes häufen*. Denn der Molldreiklang ist nicht hell und sicher, wie der Durdreiklang, sondern getrübter, schwermütiger. Dieses sein Wesen geht (wie wir wissen) auch auf die Mollgattung über, die auf Molldreiklängen beruht und sich (wie wir gesehen haben) lange nicht so frei und ebenmäßig bildet, als die Durgattung. Auch ist die Molltonart in der Tat mit ihrer Dominante nicht so eng verbunden, wie die Durtonart. Denn in Dur ist der Dominantdreiklang zugleich der tonische Dreiklang der Durtonart auf der Dominante; z. B. in *C*dur deutet der Dominantdreiklang *g*, *h*, *d* gleich auf *G*dur. In Moll aber findet sich bekanntlich auf der Dominante ein großer Dreiklang (z. B. in *A*moll *e-gis-h*), der also nicht auf eine Molltonart der Dominante hinweist.

Daher wendet sich in Moll die Modulation in der Regel nicht in die Molltonart der Dominante, sondern dafür in die nächstverwandte Durtonart, also in den Parallelton, von *A*moll z. B. nach *C*dur. Dies ist ihr regelmäßiger Gang, dem wir folgen, bis bestimmte Gründe und freiere Ausbildung auch hier zu Abweichungen berechtigen. Unsere erste zweiteilige Konstruktion stellt sich demnach in folgenden Grundrissen dar: für Dur,

339. 

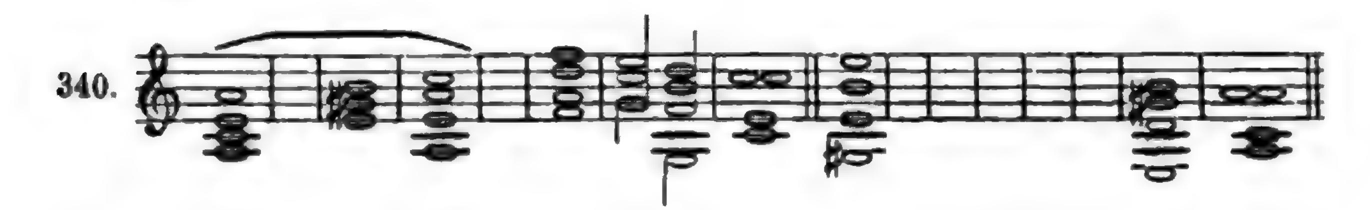
man sehe die Anmerkung S. 225) den ersten Teil so befriedigend abschließt, dass kein Verlangen nach weiterem entsteht, mithin der zweite Teil mit dem Gefühl, als sei er unnötig und überflüssig, entgegen genommen wird. In einzelnen Fällen — namentlich bei übermäßigem Vordringen des Vordersatzes — kann jedoch diese Form notwendig, in anderen Fällen, wo sie nicht innerlich notwendig ist, kann sie durch einen vorzüglich anziehenden Inhalt gewissermaßen vergütet werden. Zu beiden haben namentlich Beethoven und Mozart unwiderstehliche Beweise gegeben.

* Auch das kommt in Betracht, dass die Molltonart mit ihrem Paralleldurtone mehr gemeinsame Töne und insofern näheres Verhältnis hat, als mit der Molltonart ihrer Dominante, wie dieser Vergleich erweist.

		c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*		
a	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*gis*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
				e	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*dis*	*e*

Digitized by Google

und für **Moll**

340. 

Wir sehen hier die zwei Teile in dem ursprünglichen Maße von je acht Takten; den ersten in Vorder- und Nachsatz geteilt, bei dem zweiten noch unentschieden, ob auch in ihm eine solche Abteilung statthaben soll. Den Anfang des ersten Teils macht die tonische Harmonie; dass auch mit anderen angefangen, ja sogar der Anfang in einer fremden Tonart gemacht werden kann, darf nur als Ausnahme gelten. Der Vordersatz des ersten Teils steht und schließt nach der Regel (S. 69) im Haupttone. Dann erhebt sich der Dursatz schon im nächsten, der Mollsatz erst im vorletzten Takt in den Ton, in welchem der erste Teil schließen soll; der Ort des Überganges ist freier Wahl überlassen und bestimmt sich nach dem besonderen Sinne jedes Tonstückes. Im zweiten Teile wird entweder gleich wieder im Hauptton (No. 340) oder im zuletzt dagewesenen (No. 339) oder in irgend einem nahegelegenen begonnen und in den letzteren Fällen früher oder später in den Hauptton zurückgelenkt.

Dies ist der modulatorische Grundriss. Im Übrigen treten die bekannten Gesetze ein.

B. Zweite zweiteilige Konstruktion.

Unser erster Teil ist nun zu einem durch vollen Schluss abgerundeten Ganzen geworden. Aber dieses Ganze ist seiner Natur nach einseitig, fortgehende Erhebung, man könnte sagen: ein Anlauf bis an den Schlusspunkt. Allerdings bringt dann der zweite Teil die andere Seite der Tonbewegung, die Zurückführung in die Ruhe des ersten Anfanges; aber er ist ja gewissermaßen vom ersten Teil getrennt. So widerspricht aber der Charakter des ersten Teils dem Sinn jedes Schlusses, welcher beruhigend, befriedigend sein soll. —

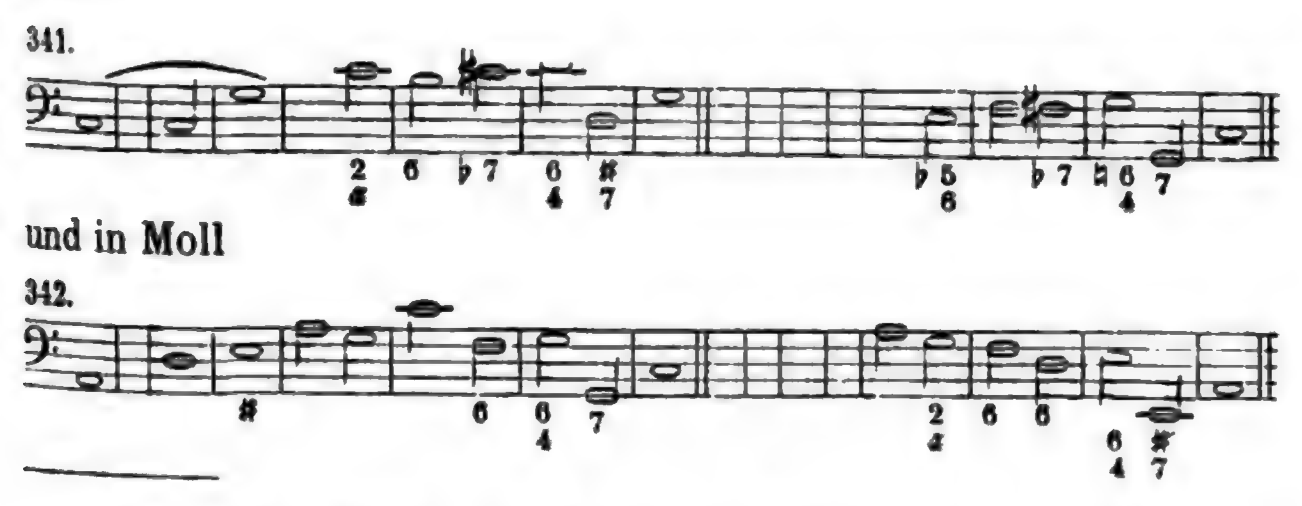
Wie ist nun beides zu vereinen: Steigerung des ersten Teils und ein zur Ruhe führender Schluss? — Nach dem Grundcharakter aller Tonbewegung muss der Schluss in einen tieferen Ton fallen, als in den die Bewegung geführt hat. Nun können wir aber den Schluss selbst nicht ändern, er würde ja sonst auf den Hauptton zurückfallen. Folglich muss die Änderung in der Bewegung des ersten Teils geschehen. Wir führen also die Bewegung

über ihr nächstes Ziel hinaus, von *C*dur z. B. nach *D*dur*; — und nun können wir von da zur Ruhe zurücktreten in die eigentlich erzielte Tonart der Dominante, haben also Steigerung (und zwar eine stärkere) und beruhigend hinabführenden Schluss vereint.

Soll dasselbe Verfahren in Moll angewendet werden, so wird, das versteht sich von selbst, die Modulation erst in die Dominante der Paralleltonart und dann in diese geführt; in *A*moll z. B. erst nach *G*dur, dann nach *C*dur. Doch scheint hier der Antrieb geringer, denn der Aufschwung in Moll beruht weniger auf der Erhebung in einen höheren Ton, als auf dem Übertritt in das hellere kräftigere Dur.

Auch im zweiten Teile zeigt sich jetzt ein unbefriedigender Moment, und zwar ebenfalls im Schlusse. Der zweite Teil folgt nämlich allerdings seiner ursprünglichen Bestimmung: zur Ruhe — und darum an irgend einem Punkte zum Hauptton zurückzuführen, in dem dann auch geschlossen wird; dieser Schluss, herabsinkend aus der höheren Dominanten- oder Paralleltonart des ersten Teilschlusses, entspricht seiner Bestimmung, zu beruhigen. Aber er müsste zugleich eine gewisse Kraft und Bestimmtheit haben, denn er vollendet ein größeres Ganzes, ein aus zwei Ganzen bestehendes, schon einen vollen Abschluss in sich enthaltendes Tongebilde. Er müsste mit Erhebung verbunden sein — und doch auf den Hauptton fallen.

Dies in ähnlicher Weise, wie unsere Absicht bei dem ersten Teile, zu erreichen, führen wir auch die Modulation des zweiten Teils über ihr eigentliches Ziel hinaus. Wir gehen zur Tonart der Unterdominante, also zu tief, und können uns nun wieder zur Kräftigung des Endes erheben in den Hauptton. Hier ist der modulatorische Grundriss zu Konstruktionen in Dur —



* Dies ist das nächste und darum am häufigsten zur Anwendung kommende Mittel. Bisweilen kann die bloße Ausbreitung und Verstärkung der Modulation in die Dominante genügen, bisweilen lässt man sogar die ohne

In dem Beispiel für Dur geht die Modulation in ruhigster Weise über die Dominante (*G*dur) nach dem zu hohen Tone (*D*dur), um sich nun erst in der Dominante niederzulassen. Am Ende des zweiten Teiles ist nach der Tonart der Unterdominante nochmals an die Oberdominante erinnert, und so der Hauptton zuletzt noch mit seinen nächsten Verwandten umgeben worden.

Im Mollbeispiele schließt der Vordersatz nicht, wie bisher, auf der Tonika, sondern in einem Halbschluss auf der Dominante, wie ehedem unser erster Teil. Warum durften wir uns dies erlauben? Es sagt dem auf Erhebung gerichteten Sinne des ganzen Teils zu und entzieht uns kein später notwendiges Mittel, da wir den ersten Teil ohnehin nicht auf der Dominante, sondern in der Paralleltonart schließen. — Nur Eins folgt aus diesem abweichenden Schritte des Vordersatzes; wir dürfen ihn nicht im zweiten Teil wiederholen; er würde sonst abgenutzt und unwirksam erscheinen. Allein wir haben gar nicht nötig, den zweiten Teil bestimmt in Vorder- und Nachsatz zu zerfällen, oder, wenn dies geschehen soll, den Vordersatz schon in den Hauptton zu führen*.

---

eigentlichen Übergang (also mittels eines Modulationssprunges, wovon der folgende Paragraph handelt) nach einem bloßen Halbschluss im Hauptton folgen, bisweilen endlich schiebt man andere Tonarten dazwischen. Für die ersten Fälle gibt die Sonatinenform (Teil III, 5. Ausgabe, S. 202) Beispiele, für den letzten unter anderen Beethovens Sonate in *F*dur (Op. 10) im ersten Satze. Hier geht Beethoven, um seinen zweiten Hauptgedanken in *C*dur aufzustellen, nicht über *G*, sondern über *E* nach *C*. Beiläufig bemerken wir, dass er den Übergang nach *E* durch einen Misch-Akkord (vergl. das X. Kapitel, § 61) *f-a-c-dis* bewirkt, so dass diese fernliegende Tonart minder fest eingeführt wird, als durch einen entschieden ihr angehörenden Akkord *fis-a-c-dis* oder *h-dis-fis-a*) der Fall sein würde.

* Die oben gezeigten Modulationen sind keineswegs die einzig zulässigen, sondern nur die nächsten und darum am häufigsten zur Anwendung kommenden.

Nächst ihnen eröffnet sich eine zweite Reihe von Modulationen, die man unter dem Namen Modulation der Medianten zusammenfassen kann; Mediante, Ober- und Untermediante ist bekanntlich (Allgem. Musikl. S. 72) Name der Ober- und Unterterz der Tonika. Der tonische Dreiklang hängt mit den Dreiklängen der Medianten, wie man hier sieht, mit

		e	*g*	*h*				*es*	*g*	*b*
	C	*E*	*G*				*C*	*Es*	*G*	
a	*c*	*e*				*as*	*c*	*es*		

so nahe zusammen, dass nichts leichter geschieht, als von einem dieser Akkorde auf den anderen zu rücken. Ebenso geht nun auch die Modulation. Aber sie mischt sogar die für das Moll- und Durgeschlecht abgesonderten Wege. *C*dur moduliert also: statt nach *G*dur nach *E*moll (ein besonders den neueren Italienern beliebter Schluss) und — *A*dur (so geht Beethoven im großen *B*dur-Trio von *B* nach *G*dur); *C*moll geht nach *As*dur und (wie Beet-

Digitized by Google

C. Dreiteilige Konstruktion.

Bis jetzt haben wir mit dem Hauptone die Dominant- oder Paralleltonart verbunden, also die nächstliegenden Schritte als die angemessensten und nötigsten, wie immer. Hiernach griffen wir zur Dominantentonart der Dominante oder Parallele, als nächstem Beistande jener Nebentonarten, und zur Tonart der Unterdominante, als nächstem Beistande der Haupttonart.

Wollen wir noch weiter gehen, so werden wir wiederum vor anderen an die nächstverwandten Tonarten gewiesen; diessind die Paralleltöne des Hauptons und beider Dominanten. Hieran würden sich im Vorbeigehen fernere Modulationen schließen; dass wir aber aus besonderen Gründen auch von diesem Wege abgehen und fernere Tonarten statt der näheren wählen können, ist dem freisinnigen und erfahrenen Beobachter nun schon klar.

Unsere bisherige Errungenschaft ist nicht so reich und nach allen Seiten hin behandelbar, als dass wir von der Entfaltung der Modulation für jetzt einen anderen praktischen Gebrauch machen könnten, als den:

Liedesgrundlagen

zu entwerfen, wie wir schon früher für satz- und periodenförmige Liedsätze getan.

Sollen diese Grundlagen sich — namentlich modulatorisch — erweitern, so erscheint jene aus der Naturharmonie (S. 72) schon bekannte

dreiteilige Form

als die günstigere. In dieser ist der dritte Teil wesentlich nichts als Wiederholung des ersten, und gehört, wie dieser, dem Hauptton an, während der zwischen ihnen stehende zweite Teil die Bewegung vom Hauptton weg oder das Entferntsein von ihm und die Rückkehr zu ihm zum Inhalte hat. Hier bieten sich zunächst folgende Konstruktionen.

1.

Der erste Teil steht und schließt im Hapttone; der dritte wiederholt ihn. Der zweite Teil kann möglicherweise wieder im Hapttone beginnen, würde aber damit die Grund-

---

hoven in der Sonate pathétique) nach *Es* moll statt nach *Es* dur. Ja, diese entlegeneren, aber durch die gemeinsamen Töne der tonischen Akkorde vermittelten Modulationen geschehen oft ohne eigentlichen Übergangsakkord, also in sofern sprungweis.

Digitized by Google

schwäche in der Konstruktion des ersten Teils (S. 226) nur noch vermehren. Vielmehr wird man die Feststellung des Hauptttons im ersten Teile benutzen, um den zweiten Teil sogleich in einer neuen Tonart einzuführen. Ist von dem Ganzschluss in dieser Tonart unmittelbare Wiederkehr des ersten Teils im Haupttone statthaft: so kann der zweite Teil in seiner Tonart schließen und der dritte (Wiederholung des ersten) unmittelbar folgen. Leicht würde dies, wenn z. B. der erste Teil in *C*dur und der zweite in *F*moll, — oder der erste in *A*moll und der zweite in *C*dur stände.

Offenbar ist diese Konstruktion die lockerste von allen möglichen. Der erste Teil schließt, ohne Bedürfnis und Erwartung eines zweiten zu hinterlassen, der zweite schließt wieder unbekümmert für sich ab.

2.

Der erste Teil steht und schließt im Haupttone, — es sei *C*. Der zweite Teil tritt in einer neuen, vielleicht entlegeneren Tonart (es böten sich die Harmonien *e-gis-h*, *as-c-es*, *es-g-b*, *a-cis-e*, *f-a-c* u. a. dar) auf oder wendet sich in sie, oder durchwandert mehr als eine Tonart und — schließt nicht bestimmt für sich, sondern wendet sich zu einem Modulationspunkt hin, von dem aus der Wiedereintritt des ersten Teils im Haupttone gut erfolgen kann.

Welcher Punkt ist das? Es ist vor allen anderen die Dominante des Haupttones, — entweder gleich der Dominantseptimenakkord, oder erst die Tonart der Dominante und dann jener Akkord als erstes und günstigstes Zeichen seiner Tonart. Bisweilen wird man in Dursätzen eine Wendung auf den Durakkord der Obermediante (in *C*dur also auf *e-gis-h*) oder andere Wendungen unterschieben können, wenn damit Anschluss und Ausprägung des Hauptttons ebenso sicher erlangt werden.

3.

Der erste Teil schließt — wie S. 226 und 230 gezeigt worden — in einer anderen Tonart; der zweite beginnt in dieser oder mit einer neuen und wendet sich, wie unter 2 gezeigt worden, nach dem Hauptton zurück. Der dritte Teil wiederholt den ersten, jedoch mit einem Schluss im Hauptton. Die Rückwendung kann nach S. 229 durch Vorausschickung der Unterdominante verstärkt werden*.

---

* **Einunddreißigste Aufgabe:** Durcharbeitung von Liedesgrundlagen in *C*dur und *A*moll und zwar

1. von zweiteiligen, deren erster Teil im Haupttone,

D. Konstruktion für gröfsere Kompositionen.

Neue Wichtigkeit erhält die Verknüpfung verschiedener Tonarten in **einer** Komposition, wenn sie (oder einige derselben) als Gebiete für verschiedene Gedanken benutzt werden. Die Grundsätze hängen mit dem Vorausgegangenen so nahe zusammen, dass sie hier Erwähnung fordern, wenn auch der praktische Gebrauch uns noch fern liegt.

Zuerst erscheint auch in größeren Kompositionen in der Regel der Hauptton und fordert Raum, den ersten Satz zu entwickeln und einzuprägen. Wollte man ihm schon hier eine andere Tonart beigesellen, so könnte es zunächst nur die der Unterdominante sein, — denn die der Oberdominante wird alsbald Sitz eines neuen Satzes werden. Der Schritt in die Unterdominante wirkt zwar zunächst als Herabsinken (S. 226), kann aber eben deshalb der Wiederkehr des Hapttons neuen Aufschwung geben, gleichsam als Anlauf zu ihm erscheinen.

Nun wird in einem Dursatze die Tonart der Oberdominante Sitz der Modulation, nachdem ihre Dominanttonart (S. 229) vorangegangen ist. Ihre Unterdominante ist der Hauptton selber, der eben da gewesen und zuletzt wiederkehren muss, hier also in der Regel unnötig, wo nicht ermattend eintreten würde. Soll daher die Modulation hier weiter ausgedehnt werden, so bietet sich zunächst die Parallele der Oberdominante als deren nunmehr nächster Verwandter dar.

Der dritte Sitz gebührt der Tonart der Unterdominante, die (S. 229) den Schluss vorbereitet. Ihr würde sich zunächst die Tonart ihrer Parallele anschließen; denn ihre Oberdominante ist der gleich folgende und das Ganze schließende Hauptton, ihre Unterdominante dagegen würde nur noch eine Quinte weiter vom Hauptton abführen, ohne Neues zu bringen. Soll nun diese Parallele vor oder nach der Unterdominante auftreten?

Das Letztere würde als folgerichtiger den Vorzug haben, denn die Parallele hat nur durch die Unterdominante Zutritt, ist nur als deren Angehöriges, als Folge derselben begreiflich. Aber

---

2. von zweiteiligen, deren erster Teil nicht im Hapttone schließt,
3. von dreiteiligen nach allen oben genannten Konstruktionen.

Dass dabei, wie früher, Gangmotive benutzt, dass die in *C* dur oder *A* moll niedergeschriebenen Grundlagen am Instrument in andere Tonarten übertragen und zuletzt aus dem Stegreife gebildet werden, versteht sich.

Digitized by Google

diese folgerichtigste Stellung würde die neue Tonart da einschieben, wo der Aufschwung von der Unterdominante in den Hauptton (S. 229) von Wichtigkeit ist. Wir ziehen daher im allgemeinen vor, die Parallele der Unterdominante voranzuschicken.

Den Schluss macht natürlich der Hauptton.

Nur eine nahverwandte Tonart ist noch unbesetzt: die Parallele des Hapttons. Folgerecht wäre es, sie zu dem Hauptton zu stellen, also entweder in den Anfang, oder an den Schluss zwischen Unterdominante und Hauptton; aber an beiden Orten würde sie den Aufschwung hemmen. Ihre bessere Stelle ist also da, wo alle Paralleltöne zusammenkommen, hier bildet sich dann eine große Masse von Moll-Modulation, die durch den Zwischentritt jener Hauptparallele erst quintenmäßig organisiert wird.

So ergibt sich also folgender Grundriss einer Modulationsordnung für Dur.

Dur		Moll		Dur
D dur				*G* dur
*C*dur, | *G*dur,	||	*E*moll, | *A*moll, | *D*moll,	||	*F*dur, | *C*dur.

Überall zeigt sich folgerichtiger und zweckmäßiger Gang, zureichender Zusammenhang und — in der Zusammenstellung von Dur und Moll — einfache und darum bestimmt und kräftig wirkende Massenverteilung. Wollten wir die Dur- und Mollmassen zersplittern und durcheinanderwerfen, so würde keines der Tongeschlechter zu voller Wirkung kommen und die Modulation schon dadurch unsicher und unstet werden.

Die Modulationsordnung für Moll widerstrebt von Haus aus einer so sicheren und einfachen Zusammenordnung; dies ist auch dem trüben, unsicheren Charakter der Molltonarten (S. 227) durchaus angemessen. Der Grund liegt darin, dass gleich der nächste Hauptpunkt nach dem Anfang einem anderen Tongeschlechte zugehört, dem Paralleltone des Haupttones. Diesem Paralleltone könnte sich zunächst seine Dominante (oder vielmehr der Parallelton von der Dominante des Haupttones), dann die Dominante des Haupttones selbst anschließen. Nun käme die Tonart der Unterdominante in Gesellschaft ihrer Parallele; so ergäbe sich folgender Grundriss, —

*A*moll, *C*dur, *G*dur, *E*moll, *F*dur, *D*moll, *A*moll,

in welchem besonders die Parallele der Unterdominante sich nicht wohl anschließt; — man könnte sie und die vorhergehende Dominantentonart ganz übergehen, oder manchen anderen Ausweg finden.

Digitized by Google

Beide Modulationsordnungen haben noch eine Eigenschaft, welche ihnen Frische und Entschiedenheit erteilt; jede Tonart, außer dem anfangenden und schließenden Hauptton, erscheint nur einmal. Dann wirke sie, was sie kann und soll, erschöpfe ihre Mittel, wie es dem Sinne des Kunstwerkes zusagt, und weiche, wenn man an ihr gesättigt ist, einer anderen. Es leuchtet ein, dass dies bestimmtere und großartigere Wirkung tun muss, als verließe man eine Tonart voreilig und käme dann wieder auf sie zurück. Ein solches Hin und Her verwirrt und schwächt unfehlbar; die schon einmal dagewesene Tonart erfüllt bei unzeitiger Wiederkehr, wenn man auch etwas ganz Neues in ihr sagen wollte, unfehlbar mit einem gewissen Gefühl des Überdrusses, — es fehlt der lebendige, rüstig weitertreibende Fortgang; selbst das Neue, das in der verbrauchten Tonart geboten wird, erscheint alt.

Aus dem unvergesslichen Rechte der Kunst auf freieste Bewegung nach Vernunftgesetzen, das die Lehre stets anzuerkennen hat, folgt, dass auch diese Modulationsordnungen nicht Schranke und Fessel, nicht unabänderliche Vorschrift sein sollen, sondern dass von ihnen aus gar mannigfache abweichende Bahnen versucht werden müssen. Aber die Grundsätze werden sich überall bewähren. Namentlich wird der letzte Grundsatz, keine Tonart, außer dem Hauptton, mehrmals zu einem Modulationssitze zu machen, selten ungestraft verletzt. Gehen wir also von obigen Ordnungen ab, geben einer Tonart einen anderen Sitz: so muss dieselbe Tonart auf ihrem bisherigen Platze verschwinden und alle übrigen sich hiernach einrichten. Beschlössen wir z. B., einen Dursatz nicht zuerst in die Dominante, sondern in seine Parallele zu führen, so dürfte diese Parallele nicht nochmals in der Mitte auftreten, wohl aber würde die Dominantentonart ihr Recht da verlangen; es würde vielleicht diese Ordnung —

*C*dur, *A*moll, *D*moll, *G*dur, *E*moll, *F*dur, *C*dur

entstehen, in der die Parallele des Haupttones in die der Unterdominante (in ihre eigene Unterdominante) führt und die Dominante des Haupttones mit ihrer Parallele nachfolgt.

Nicht gebunden an diese Modulationsordnung sind Gänge, die durch Harmonien verschiedener Tonarten führen; denn in ihnen ist gar nicht die Absicht, eine Tonart festzuhalten, sondern eben, durch alle durchzugehen. Tonarten, die nur im Vorbeigehen berührt, durchgangen worden sind, können auch unbedenklich noch anderwärts, vor oder nachher, Sitze der Modulation werden.

Betrachten wir aber noch aus einem anderen Gesichtspunkte, was wir durch die Modulationsordnungen erlangt haben. — Nicht bloß die Gänge führen uns durch verschiedene Tonarten, auch die Sitze der Modulation sind verschiedene Tonarten, und jeder enthält irgend einen wichtigen Teil des Tonstückes; den Vordersatz des ersten — den Nachsatz des ersten oder des zweiten Teils und so fort. Das ganze Tonstück ist gewissermaßen ein größerer Gang, nur zu bestimmten Zielpunkten — Schlüssen gelenkt, und eingerichtet.

Dies führt zu einer neuen Bewegungsform, zu

Gängen aus Sätzen, — Satzketten.

Im Grunde sind schon No. 301 und 302 solche Gänge; sie bestehen nicht, wie andere (z. B. No. 305), aus einer verbundenen Reihe einzelner Akkorde, sondern aus je zwei zusammengehörigen Harmonien: dem Dominantseptimenakkord und dem darauffolgenden Dreiklang. In gleicher Weise kann jeder Satz durch Wiederholung auf anderen Stufen zu einem Gange, zu einer Satzkette werden, und zwar in mannigfaltiger Weise. Hier sehen wir, bei *A* und *B*

343.

zwei Beispiele solcher Satzketten vor uns, jede ein Motiv von vier Akkorden weiterführend. Bei *A* ist das Motiv selbst unruhig, weil modulierend, aber der Fortgang natürlicher, weil der melodische Anschluss durchweg gerecht ist; die Wiederholung erfolgt regelmäßig eine Terz tiefer. Das Motiv von *B* ist fester in sich abgeschlossen, aber die Wiederholungen sind unregelmäßiger, freier; zuerst wird der Satz im Grunde nur in einer höheren Lage wiederholt, dabei muss aber von selbst aus dem Septimen- ein Nonenakkord werden; die folgende Wiederholung ist genauer und ebenfalls eine Terz höher, die letzten folgen abwärts in verschiedener Weise.

Dass auch größere Sätze solchen Gängen zum Motiv dienen können, versteht sich von selbst. So sehen wir hier — aus dem Motiv No. 343 *B* hervorgegangen —

Digitized by Google

344.*

einen reicher und weiter ausgebildeten Satz zu einer Kette benutzt, die regelmäßig eine Terz hinabsteigt; nur ist zum dritten Male statt der tieferen Terz die höhere Sexte gewählt. Allein wir sehen auch schon an diesem Beispiele, dass festere in sich selbst befriedigendere Sätze nicht das Bedürfnis haben, oft wiederholt zu werden. Die obigen Sätze (No. 343 *A* und *B*) waren an sich wenig bedeutend, und wurden erst durch die Wiederholung zu einem bedeutsameren Ganzen. Der Satz in No. 344 dagegen spricht schon für sich allein etwas ganz Abgeschlossenes und Befriedigendes aus; die erste Wiederholung bekräftigt ihn, zeigt ihn beiläufig in Moll; die zweite Wiederholung kann schon als überflüssig und darum ermüdend angesehen werden und man hat sie, um frischer zu wirken, der höheren Oktave zuschieben müssen. Auch ist es augenfällig, dass Gänge, von größeren Sätzen gebildet, leicht zu weite Ausdehnung erhalten**.

§ 52. **Die Modulation unter dem Einflusse des Melodieprinzipes.** Bisher haben wir bei der Modulation dem harmonischen Prinzip (S. 118) allein Rechnung getragen; Akkorde waren unsere einzigen Modulationsmittel und wurden nach dem ihnen ursprünglich inwohnenden harmonischen Gesetze behandelt und verwandt.

Wir wissen aber bereits, dass in jedem Harmonie enthaltenden Satz auch Melodie der Stimmen vorhanden, das melodische Prinzip mittätig ist; beide Prinzipe, das harmonische und das melodische, traten nebeneinander in Wirkung. Nur musste dabei das Harmonieprinzip in der Regel als vorherrschendes festgehalten werden.

Indes auch das Gegenteil, Vorwalten des melodischen Prin-

---

* Die Behandlung des Dominantseptimenakkordes bei † findet im folgenden § ihre Erklärung.

** Zweiunddreißigste Aufgabe: Umbildung von Harmoniegängen in Satzketten, indem das Harmoniemotiv unmittelbar oder erweitert zu satzartigem Abschluss erhoben wird.

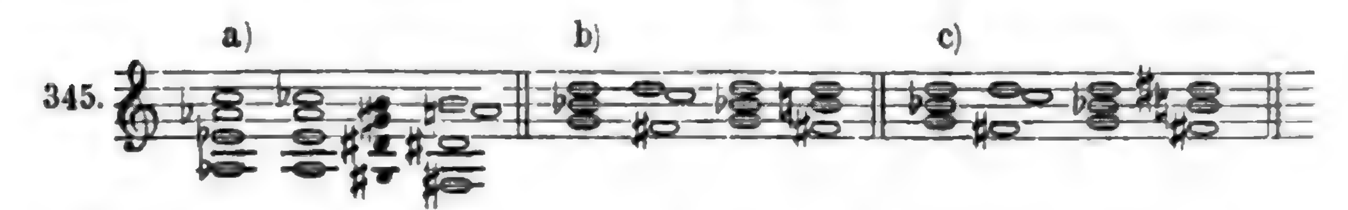
Digitized by Google

zipes ist möglich, wofern nur das andere nicht allzufühlbar verletzt wird. Wir haben bereits einen sehr entschiedenen Fall dieser Art in den Gängen von Sextakkorden (No. 200 u. f.) gehabt, in denen der harmonische Zusammenhang aufgegeben war und der Mangel durch die Flüssigkeit der Stimmen verdeckt und vergütet ward. In den Gängen von Dominantseptimenakkorden wurde sogar die Terz im Widerspruch mit den harmonischen Satzregeln abwärts geführt und von dem flüssigen Stimmgang Begütigung erwartet.

Jetzt wollen wir dem Melodieprinzip freieren Einfluss gewähren. Da jedoch Harmoniebau und Harmonieprinzip ebenfalls ihr volles Recht haben, so darf jenes Gewährenlassen nicht so weit gehen, dass es den Akkordbau verdrängte, oder Harmoniegesetze schroff verletzte; es muss Ausgleichung beider Prinzipe erstrebt, das Harmonieprinzip darf nur soweit zurückgestellt werden, dass der Gewinn für die allerdings empfindbare Abweichung volle Genugtuung gibt.

Wir gehen hierzu unsere Harmonien der Reihe nach durch und werden neben Bekanntem mancherlei Neues finden.

Große und kleine Dreiklänge suchen bekanntlich die nächstverwandten Dreiklänge zur Verbindung auf, können sich aber auch (S. 103) fremderen anschließen. Dies hat früher, im Bezirk einer Tonart, nur sehr spärlich stattgefunden. Sobald wir in andere Tonarten modulieren, ergeben sich Beziehungen unter fremden Akkorden und Tonarten, die bloß auf flüssig-melodischer Stimmführung beruhen, so gehen wir hier bei *a*



von *As*dur (über *As*moll, — das auch wegbleiben könnte) auf *E*dur. Es geschieht (wie die Modulation No. 284) unter enharmonischer Umnennung der Töne; aber das eigentlich Verschmelzende liegt in der Stimmführung*. Weiter greifen die unter *b* und *c* stehenden Fälle; von *G*moll wird nach *H*moll oder *H*dur geschritten, im letzten Fall ohne gemeinschaftlichen Ton.

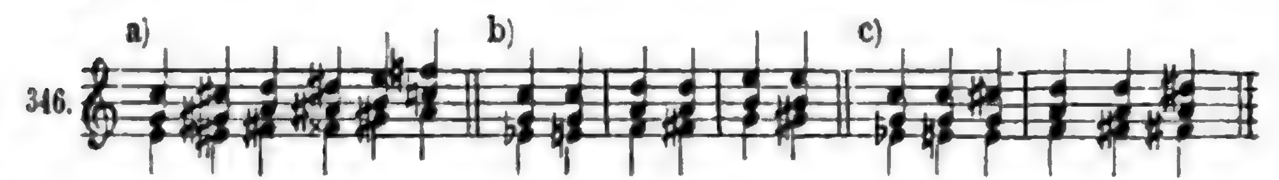
Bei den Dreiklängen wollen wir der Sextengänge gedenken. Wie sie früher innerhalb einer Tonart gemacht wurden, so kön-

---

* Die Entfernung der Tonarten ist nur scheinbar groß, wenn man aus *As*dur *As*moll macht; *As*moll, enharmonisch mit *Gis*moll gleich ist durch diese Verwandlung nur zwei Schritt weit von *E*dur.

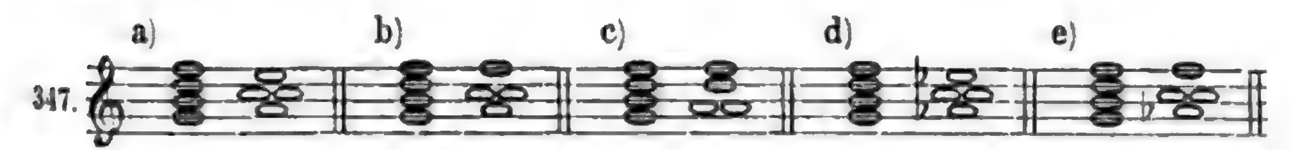
Digitized by Google

nen sie jetzt in mannigfacher Weise, z. B. ganz chromatisch, wie bei *a*, —



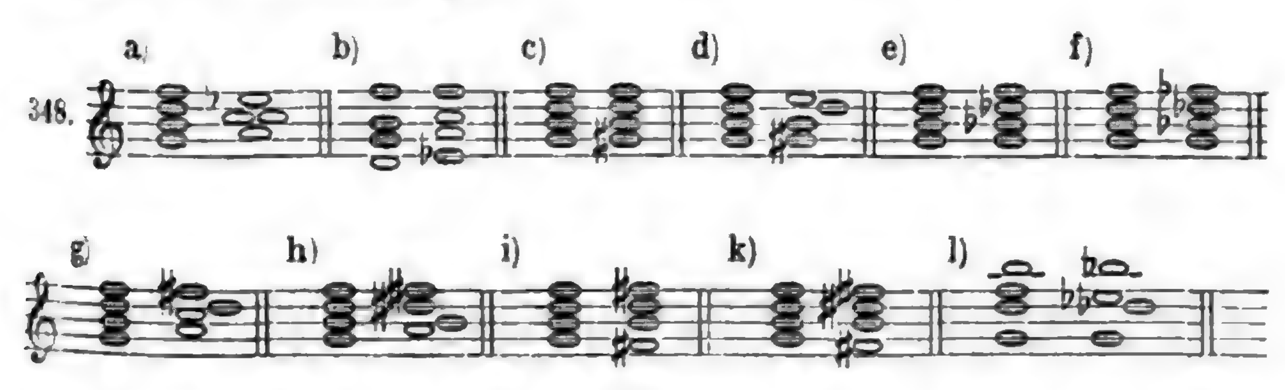
oder in einer Stimme chromatisch, aus kleinen und großen Dreiklängen (*b*) — oder in zwei Stimmen chromatisch, aus kleinen, großen und verminderten Dreiklängen gemischt (*c*) gebildet werden.

Der Dominantseptimenakkord ist die erste Harmonie, der wir das Bedürfnis einer bestimmten Auflösung — und zwar in den tonischen Dreiklang oder den aus diesem erwachsenden Dominantseptimen- oder umgebildeten Septimen- (No. 305) oder Nonenakkord (No. 327) beigemessen haben. Dies vermöge des Harmonie-Prinzipes. Jetzt führen wir denselben innerhalb seiner Tonart so,



wie hier unter *a*, *b*, *d* für Dur, unter *c* und *e* für Moll gezeigt ist. Das Harmonieprinzip ist in *a*, *b*, *d* von den drei Oberstimmen, in *e* von den Mittelstimmen befolgt, der grundsätzlich zu erwartende Akkord ist nirgends erschienen, aber die fließende Bewegung der Stimmen führt gelinde zu den untergeschobenen Akkorden, die vom Gesetz abweichenden Stimmen gehen gelind — oder bleiben (die Septime in *b* und *e*, Septime und Quinte in *c*) ganz stehen.

Brechen wir den Kreis der Tonart, so finden sich zunächst folgende Fortschreitungen —



und lassen sich noch mehr anschließen. Auch hier zeigt sich das Harmoniegesetz in einzelnen Stimmen festgehalten, die Abweichung von demselben überall durch die linde Führung aller Stimmen vergütet.

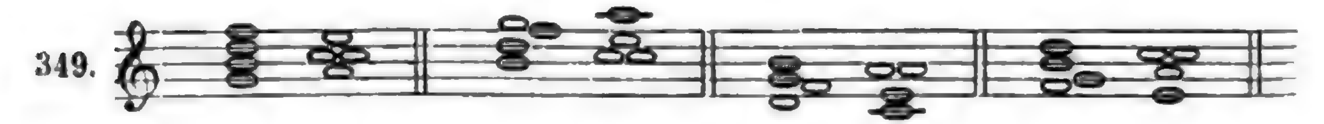
Dass die in No. 248 bei *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h* und *l* auf den Dominantseptimenakkord folgenden Akkorde neue Tonarten fest-

stellen, versteht sich. Allein auch bei den mit *i* und *k* bezeichneten Wendungen fühlt man sich in die Tonart des fremden Dreiklangs (*H*moll, *H*dur) versetzt, der so überraschend (gegen den Naturzug des Dominantseptimenakkordes) eintritt, dass er gleich einem frischen Anfang seine Tonart bezeichnet. Von den Wendungen in No. 347 kann nicht dasselbe gelten; gleichwohl dienen sie oft als Vorbereitung zum wirklichen Eintritt der Tonarten, auf die ihre Dreiklänge hindeuten.

Ehe wir zu weiteren Bildungen schreiten, müssen wir auf eine hier nahe liegende Frage Rede stehen.

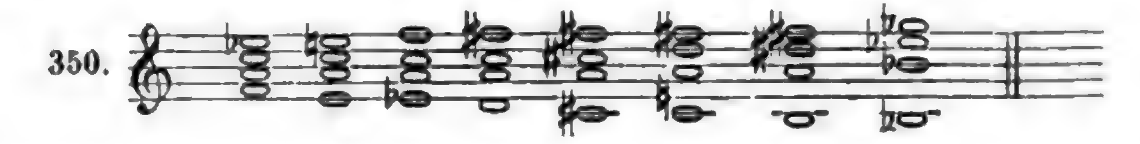
Wenn also — kann man fragen — diese Fortschreitungen des Dominantseptimenakkordes möglich sind: mit welchem Recht ist seine Auflösung in die Tonika als Grundgesetz aufgestellt, so lange als alleinzulässig festgehalten, warum sind nicht wenigstens neben demselben die Auflösungen von No. 347 gleichzeitig gegeben werden?

Jene erste Auflösung ist in der Tat Grundgesetz, — Gebrauch und Erfahrung stimmen entschieden dafür; tausendfach wird man die grundgesetzliche Auflösung gegen einzelne Fälle jener Abweichungen finden; niemals — und dies ist der sprechendere Beweis — wird man an entscheidender Stelle, nämlich am Schlusse, den Dominantseptimenakkord von seinem Grundgesetz abweichen, etwa den Schluss in *C*dur oder *A*moll so machen sehen, wie in No. 347, *a*. Da bewährt sich die unverleugbar innige Verbindung und Beziehung von Dominantseptimenakkord und tonischem Dreiklang. Endlich zeigt sich hier wie schon sonst (S. 207) der Unterschied: dass das Natürliche — jener Grundbezug der Dominante auf die Tonika — in allen Lagen gut und bequem, das von ihm Abweichende bald in dieser, bald in jener missliebig ist. Man sehe No. 347, *a*,

349. 

mit seinen Umkehrungen und vergleiche damit die der ursprünglichen Auflösung.

Wie in No. 304 *A* die Naturfortschreitung einen Gang unter *B* ergab, so lassen sich auch aus den neuen Auflösungen Gänge bilden. Einen solchen sehen wir hier,

350. 

der weiterer Fortführung fähig wäre, übrigens kein harmonisches

Digitized by Google

Motiv verfolgt, sondern bloß in der Führung des Basses folgerecht ist, — teilweise auch in Diskant und Alt*. Bedenklicher möchte man diesen Gang

351.

finden, der jeden Dominantseptimenakkord in den der Oberdominante wendet. Er ist das gerade Gegenteil von jenem der Natur selbst entnommenen, in No. 304, *B*. So sinnvoll sein Motiv in einzelner Anwendung erscheinen kann, z. B. bei Beethoven

352.

in dem unten angeführten Quartett: so geschraubt wird seine Verfolgung.

---

* Tiefempfunden und darum tiefwirkend tritt uns das Motiv dieses Modulationsganges in der Einleitung des großen *C* dur-Quartetts (Op. 59, No. 3) von Beethoven entgegen, —

Andante con moto.

353.

in der der Geist aus Dunkel und zagendem Zweifel sich zum ersten Aufat-

Digitized by Google

Zum Schlusse muss noch einer besonderen Verwendung der abweichenden Akkordschritte in No. 347 und 348 gedacht werden, zu deren Erläuterung wir auf die Konstruktionsgesetze (S. 225) zurückkommen. Bisweilen — besonders bei gewichtvollen Sätzen oder reich ausgeführten Tonstücken — macht sich im Schließen selber noch das Bedürfnis fühlbar, den letzten Satz oder Satzteil zu wiederholen oder sonst noch einen

Anhang

nachzubringen. Sollte dies nach Herstellung des vollkommenen Ganzschlusses geschehen, so würde Gefühl und Erwartung des Hörers beeinträchtigt; man hätte das Ende empfunden, erkannt — und nun sollte es wieder nicht zu Ende sein. Hier bedient man sich jener abweichenden Wendungen. Man führt auf den Schluss zu, stellt den Dominantseptimenakkord in Bereitschaft auf, führt ihn aber dann ab vom tonischen Akkorde mit einer der oben gezeigten Wendungen, — z. B.

um ihn sogleich oder später zurück- und in den wirklichen Schluss zu führen. Der vorstehende Satz stellt den Schluss eines größeren Tonstückes vor; der zweite Takt bereitet den Schlussakkord vor, — statt dessen tritt die Wendung nach *A*moll (bei *a*) ein; die Einleitung des Schlusses wiederholt sich, führt aber wieder auf einen Abweg (*b*) vom Schlussakkorde, nach *G*moll — aus

---

men her durchfühlt, um dann frisch und mutvoll sich dem Strome neuen Lebens hinzugeben.

Ähnliche Modulationsgänge findet man in Seb. Bachs chromatischer Fantasie (Anhang M) und anderwärts.

Dergleichen kann nicht erübt, sondern muss empfunden und dann gefunden werden; es nachmachen ist Torheit, es wissen ist Pflicht.

* Man erinnere sich, dass alle Beispiele sich voller und besser darstellen lassen.

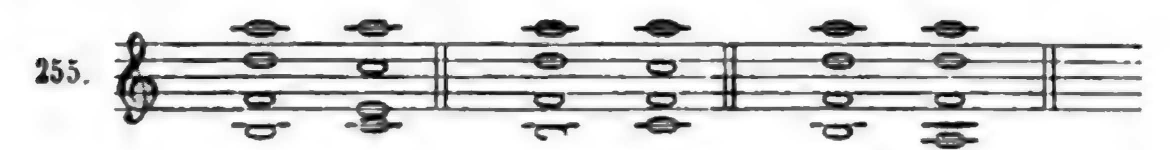
Digitized by Google

dem *G*dur wird — über *A*moll nach *C*dur (*c*) und nun erst erfolgt mit Nachdruck der wirkliche Schluss. Eine solche Abweichung nennt man

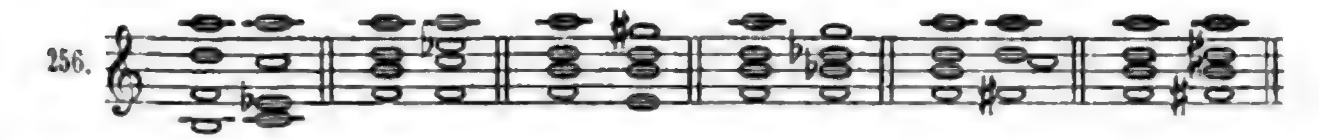
Trugschluss

und bedient sich ihrer, um bedeutendere Sätze mit mehr Nachdruck und Fülle zu Ende zu führen. Auch sie täuschen die Erwartung (daher der Name), aber ihr Inhalt gibt Ersatz*.

Der Septimenakkord des großen Nonenakkordes nimmt innerhalb der Tonart an den Wendungen des Dominantseptimenakkordes Teil,

255. 

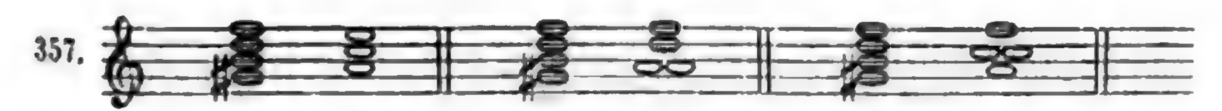
und deutet, wie jener, auf die Tonart der Dreiklänge, die ihm folgen, obwohl der eigentliche Übergang erst noch erwartet werden muss. Auch bietet er mancherlei unmittelbare Ausweichungen dar, von denen wir hier

256. 

einige als Beispiel geben; den Ausgang wird der Schüler überall hinzufinden.

Reichhaltiger als alle bisherigen Akkorde zeigt sich der verminderte Septimenakkord, weil er sich durch Enharmonik in drei andere verminderte Septimenakkorde (S. 217) umwandeln lässt, folglich jede seiner Wendungen vierfach gilt, z. B. der Akkord *gis-h-d-f* durch bloße Umnennung dieses oder jenes Intervalles in vier verschiedene Tonarten weist.

Zunächst nimmt der verminderte Septimenakkord an den Wendungen des Dominantseptimenakkordes innerhalb der Tonart Teil,

357. 

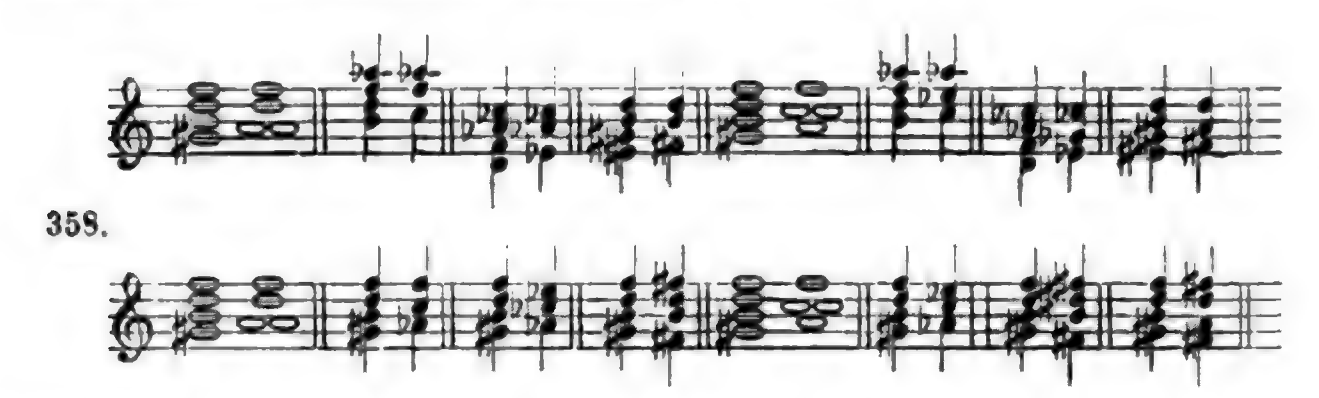
wobei die erste Wendung als die ihm ursprüngliche nicht weiter mitzählt. So gut aber diese durch enharmonische Umnennung in No. 325 vierfache Anwendung erhalten, so gebührt dasselbe auch den neuen Wendungen in No. 357. Wir führen denselben

---

* Dreiunddreißigste Aufgabe: der Schüler möge ein paar Liedesgrundlagen durch Anhänge mittels Trugschlüssen verlängern.

Digitized by Google

Akkord — nur umgenannt (oder, wenn man sich schärfer ausdrücken will, vier nur dem Namen nach verschiedene, dem Klange nach übereinstimmende Akkorde) wie hier —



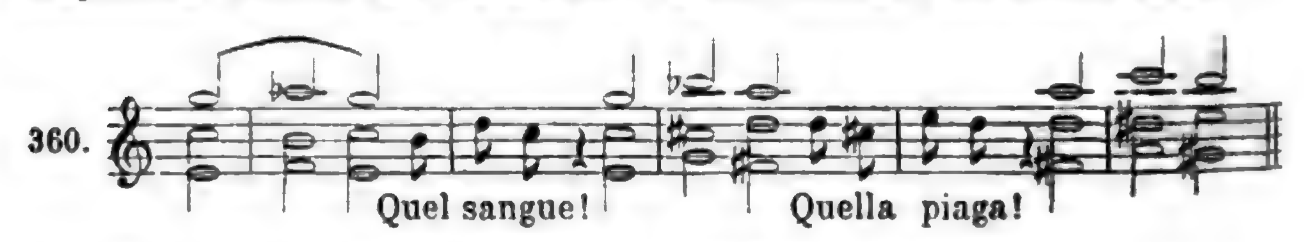
nach je vier Akkorden, die eben so viele Tonarten (*D-F-As-H*-moll, dann *F*, *As*, *Ces* oder *H*, *D*dur) andeuten, wenn auch nicht entschieden feststellen. — Die ersten vier Modulationen konnten auch nach den Durtonarten auf *D*, *F*, *As*, *H* geführt werden.

Für die nachfolgenden Schritte möge man sich erinnern, dass der verminderte Septimenakkord nichts ist, als ein kleiner Nonenakkord mit weggelassenem Grundton. Führt man seine Septime, (die ursprüngliche None) einen Halbton abwärts, so fällt sie in die Oktave des Grundtons und verwandelt den verminderten Septimenakkord in einen Dominantseptimenakkord,

was übrigens keine neue Modulation, höchstens eine Annäherung an Dur ergibt*.

Was ist hier geschehen? Wir haben jedesmal **e i n e** Stimme hinabgeführt und **d r e i** stehen lassen, — folglich einen Ton den

* Wir wissen bereits, dass es dieser Annäherung nicht bedarf, sondern der verminderte Septimenakkord unmittelbar (No. 346) nach dem tröstlichen Dur geführt werden kann statt in das Moll. Nirgends ist diese Wendung tiefer empfunden worden, als von **M o z a r t** in dem Recitativ der Donna Anna:



das süßeste, reinste Herz in Pein und Angst zusammengepresst!

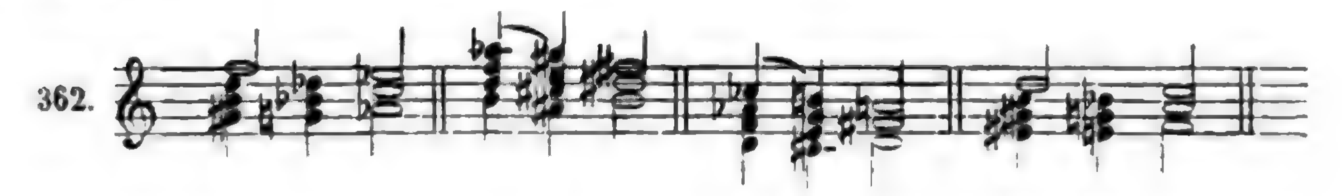
Digitized by Google

anderen näher gebracht. Dasselbe äußerliche Resultat erhalten wir, wenn wir drei Stimmen hinaufführen und eine stehen lassen, dies ergibt aber

361.

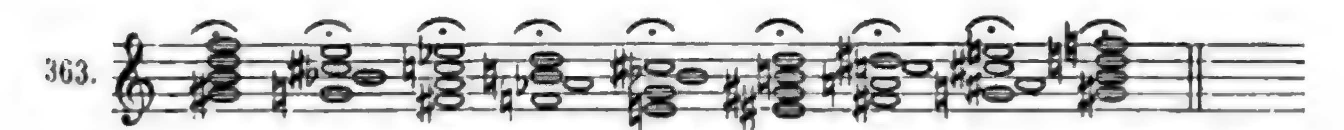
vier neue Modulationen nach *B*, *Des*, *E* und *G*dur.

In No. 359 haben wir die Septime um einen Halbton erniedrigt. Wenn wir sie ebensoviel hinaufführen, so erscheint der Septimenakkord des großen Nonenakkordes, ohne neue Tonarten zu öffnen. Nur haben wir damit die eine schreitende Stimme von den anderen entfernt. Wenn wir eine Stimme stehen lassen, drei aber entfernen — und zwar um einen Halbton abwärts:

362.


so erhalten wir hinsichts der Entfernung der Stimmen von einander dasselbe Resultat; aber wir erlangen damit vier neue Tonarten, *As*, *H*, *D* und *F*dur*.

Wir haben nun jede Stimme eine halbe Stufe hinab oder hinauf geführt; folglich ist das allen Stimmen geschehen; nur abwechselnd einer oder dreien. Hier

363.


sind gleichzeitig alle Stimmen abwärts und aufwärts geführt. Ob beides nacheinander geschehen? — ob nur eines soweit oder noch weiter verfolgt werden soll? — das kommt hier nicht zur Untersuchung; genug, wir haben erkannt, was geschehen kann, wissen auch das hier und anderwärts Aufgewiesene durch Umkehrungen, andere Akkordlagen, weite Harmoniestellung usw. mannigfaltiger und bisweilen anmutiger zu machen.

---

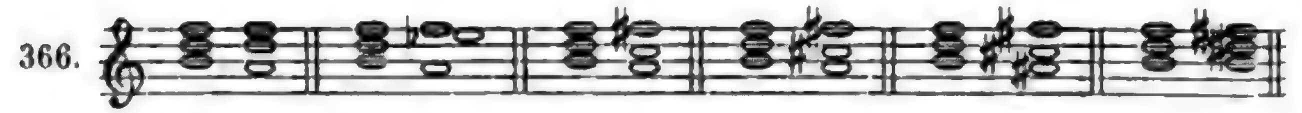
* Es sind dieselben Tonarten, die sich in No. 358 ergeben haben, aber sie sind auf anderem Wege erlangt.

In No. 363 kommt keine Stimme der anderen näher; jede (z. B. die erste) tritt ebensoviel ab- oder aufwärts, als nie anderen. Sollte eine näher kommen, während die anderen sich entfernen, so müsste sie doppelt schreiten, — einen Ganzton weit. Dies führt hier.

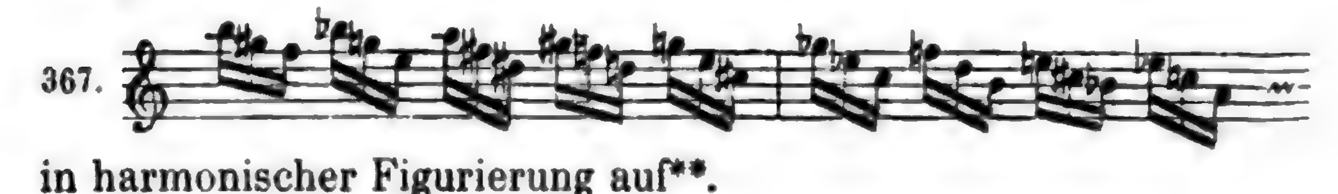
wenn man sich die Querstände gefallen lassen will, zu vier Modulationen nach *B*, *Des*, *E* und *G*, die sich den Schritten in No. 361 anschließen und hier

zu vier anderen, die sich an No. 362 anschließen, nach *As*, *H*, *D* und *F*dur.

Wir brechen ab, ohne die sich ergebenden Möglichkeiten erschöpft zu haben. Nicht dies ist die Aufgabe der Lehre, sondern das, die Bahnen zu erschließen und zu erhellen, die zum Vollbesitz künstlerischen Vermögens führen. Daher bedarf zuletzt der verminderte Dreiklang nur flüchtiger Erwähnung. Als Teil des Dominant- oder verminderten Septimenakkordes nimmt er an ihren Wendungen trotz seines beschränkteren Vermögens teil; wir führen beispielsweise folgende Modulationen



(keineswegs alle) und zum Schlusse der ganzen Erörterung aus Seb. Bachs wohltemperiertem Klavier (Th. II, Präludium aus *D*moll) einen aus verminderten Dreiklängen, gebildeten Gang*



in harmonischer Figurierung auf**.

---

* Vierunddreißigste Aufgabe: Aufsuchung und Versuch in Akkordführungen unter Einfluss des Melodieprinzips; — nicht Auswendiglernen, auch nicht schriftlich, sondern am Instrument. Ausführung des erst einfach Dargestellten in harmonischer Figuration.

** Hierzu der Anhang M.

§ 53. **Die sprungweise Modulation.** Zu den mit unseren jetzigen Mitteln ausführbaren Gebilden reichen zwar die bisher mitgeteilten Modulationsweisen vollkommen hin. Da wir aber schon im sechsten Abschnitte begonnen haben, für künftige, größere Gebilde feste Grundlagen vorzubereiten: so gehen wir noch einmal über die Grenzen des zunächst Anwendbaren hinaus, um eine neue, aus dem Bisherigen leicht hervorgehende Gestaltenreihe darzustellen.

Wir haben bis jetzt unsere Ausweichungen durch Akkorde bewirkt, die mehr oder weniger deutlich aussprachen, dass wir nicht mehr in der bisherigen Tonart modulierten, sondern in einer andern fest bestimmten oder zu vermutenden. Durch den Übergangsakkord widerriefen wir gleichsam die Tonart, die wir bisher als Sitz der Modulation inne gehabt; hätten wir das erste Tonstück, statt in einen andern Ton überzugehen, ganz geschlossen, so hätten wir ein zweites Tonstück natürlich in jedem anderen Tone anfangen können, ohne dass es eines Überganges bedurft hätte. — Diesem sich eigentlich von selbst verstehenden Satze fügen wir noch die Erinnerung bei, dass unser ausweichender Akkord bisher stets fester oder lockerer, wenigstens durch einen gemeinschaftlichen Ton, mit der vorhergehenden Melodie zusammenhing.

Nun folgern wir: wenn ein Tonsatz gleichsam schließt, kann ein folgender Tonsatz, gleichsam als wäre er ein neuer, auch ohne Übergang in einem neuen Tone anheben.

Nehmen wir an, es hätte in einer größeren Komposition ein größerer, in sich befriedigender Satz so, wie hier —

in *G* dur, vollkommen geschlossen. Nur eine Stimme hält einen Ton in irgend einer rhythmischen Gestaltung fest; wir haben also nach dem Schlusse noch eine Fortsetzung, einen neuen Satz, vielleicht auch nur eine Wiederholung des ersten eben geschlossenen Satzes zu erwarten, und der festgehaltene Ton ist die Verbindung beider Sätze. Dieser kann nun ohne weitere Rücksicht auf die vorhergehende Harmonie und Tonart Grundton, Terz, Quinte, Septime, große oder kleine None eines dazu passenden Akkordes werden; das oben festgehaltene *g* kann somit folgende Harmonien

1. als Grundton, ... *g-b-d*,
g-h-d,
g-h-d-f,
2. als Terz, ... *e-g-h*,
es-g-b,
es-g-b-des,
3. als Quinte, ... *c-es-g*,
*c-e-g**,
c-e-g-b,
4. als Septime, ... *a-cis-e-g*,
5. als None .... *fis-ais-cis-e-g*,
f-a-c-es-g,

ergeben. Von diesen würde zuvörderst der zweite Akkord (*g-h-d*) nicht in Betracht kommen, weil es derselbe ist, von dem wir ausgegangen; dagegen würden die Dominantseptimenakkorde *g-h-d-f*, *es-g-b-des*, *c-e-g-b*, *a-cis-e-g* nach *C*, *As*, *F* und *D* dur oder Moll, die Nonenakkorde nach *H* moll (oder Dur) und *B* dur führen, die Dreiklänge aber würden als Bezeichnung der Tonarten *G* moll, *E* moll, *Es* dur, *C* dur dienen und hiermit in diese Tonarten einführen. Denn wir nahmen unsere Komposition bei No. 368 gleichsam für geschlossen und so bezeichnet die neue Harmonie ohne weiteres den Eintritt einer neuen, — der von ihr angegebenen Tonart. Dies ergibt 14 oder 15 Modulationen, nämlich nach *C* dur (zweimal), *As*, *F*, *D*, *B*, *H*, und *Es* dur, nach *C*, *As*, *F*, *D*, *H*, *G* und *E* moll.

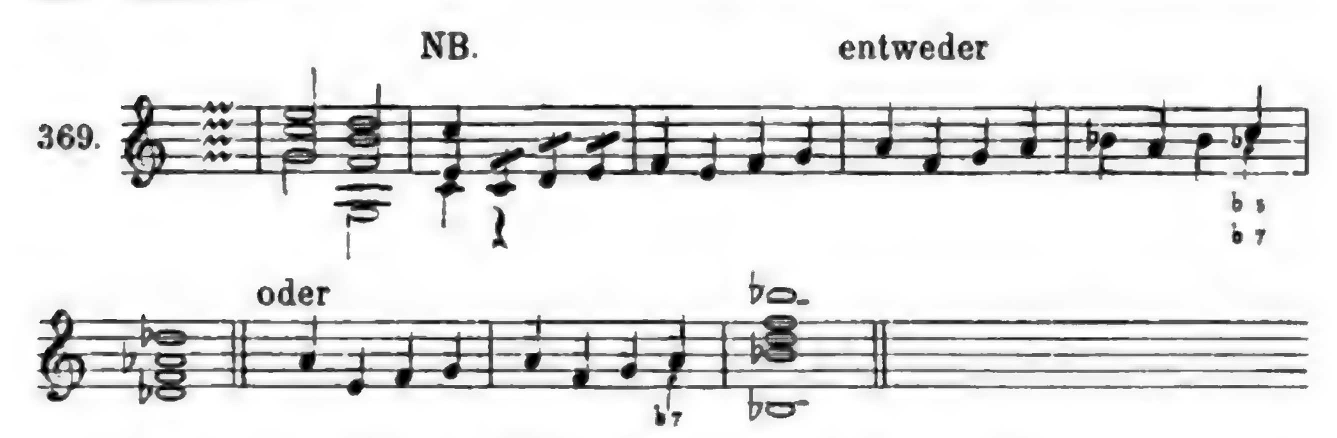
In No. 368 haben wir den Grundton des Schlussakkordes festgehalten; allein ebensowohl konnten wir die Terz (*h*) oder die Quinte (*d*) festhalten. Bei jedem dieser Töne konnte folglich eine gleiche Reihe von Modulationen, — bei *h* konnte *E* dur (zweimal), *C* usw., bei *d* konnte *G* dur usw. — angeknüpft werden.

Allerdings ist in allen diesen Fällen der liegenbleibende Ton auch Verbindungston der Harmonie. Aber stärker haben wir darauf gerechnet, dass der Satz im Grunde vorher geschlossen war und die Harmonie aufgehört hatte; daher gestatteten wir uns, zu Harmonien fortzuschreiten, die trotz des liegenbleibenden Tones vom Ausgangspunkte gar fern entlegen sind, z. B. von *G* dur nach *As*, *Es*, *H* dur.

---

* Um nur inmitten all' dieser theoretischen Entwicklungen einmal wieder an die lebendige Kunst zu rühren, erinnern wir an Beethovens *A* dur-Symphonie, deren dritter Satz (das sogenannte Scherzo) in *F* dur steht, zum Schluss auf *A* liegen bleibt und, dies *A* als Quinte von *D-fis-a* festhaltend, den nächsten Satz (das sogenannte Trio) ohne weiteres in *D* dur hinstellt.

Gehen wir nun wirklich eine Zeitlang von aller Harmonie ab. Hier —



stellen wir uns vor, es schlösse ein Teil einer größeren Komposition bei NB in *C* ab. Von da gehen wir — nicht mehr harmonisch, sondern mit einer einzigen Stimme (oder im Einklang — in Oktaven mit mehreren oder allen Stimmen) weiter in einem beliebigen Gang aufwärts, bis zu einem beliebigen Punkte. Den letzten Ton fassen wir gleichsam als hinaufsteigendes Intervall eines Dominantseptimen- oder Nonenakkordes und lassen die Tonart folgen, die durch diesen eingeführt werden würde. Oben haben wir erst bei *c*, dann bei *a* angehalten und damit die Tonarten *Des* oder *B* ergriffen; wir konnten auch bei jedem anderen Ton anhalten und andere Tonarten ergreifen, konnten auch statt des diatonischen einen chromatischen Gang

bilden.

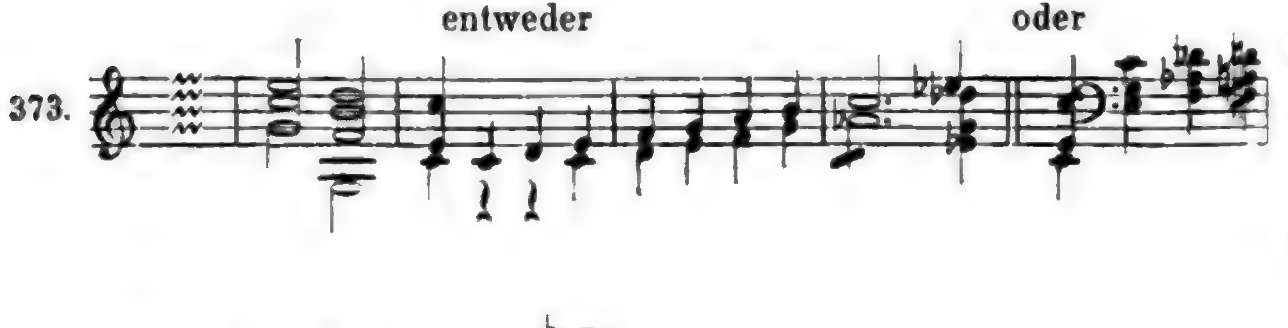
Oder wir führen einen solchen Gang abwärts und fassen seinen letzten Ton als hinabsteigendes Intervall eines Dominantseptimen- oder Nonenakkordes, —

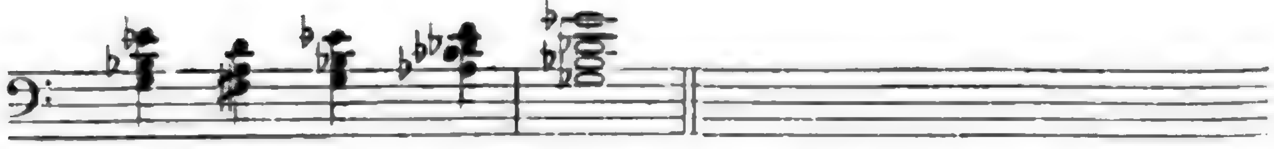
mithin als Quinte, Septime oder None, die uns in den folgenden Melodieton und die eine Terz tiefer liegende Tonart führt.

Es ist aber auch gar nicht nötig, den letzten Gangton als Intervall eines Modulationsakkordes aufzufassen. Hier —

führen wir den ersten Gang aus No. 369 mit seinem letzten Ton nach *D*. Wie es scheint, wird *G*dur oder *G*moll folgen (weil wir vorher *c* und *b* gehört, das nicht an *D*dur erinnert) und der Akkord sich in *d - fis - a - c* verwandeln; es kann aber auch *D*dur werden.

In all diesen Fällen hat der Gang die Harmonie gänzlich abgebrochen und dadurch natürlich auch den harmonischen Zusammenhang aufgehoben. Nun bilden wir statt der einstimmigen harmonische Gänge, —





und gehen an einem beliebigen Punkte mit ihnen in eine beliebige Tonart. Hier ist nicht die Harmonie, wohl aber ihr Zusammenhang aufgegeben, denn der Gang bildet keine harmonisch, nur eine melodisch zusammenhängende Akkordfolge (S. 239) zwischen dem vorangehenden Schluss und der neuen Tonart*.

Endlich: wir haben in all' diesen Fällen einen Dreiklang eingeführt; ebensowohl konnten wir einen Septimen- oder Nonenakkord setzen.

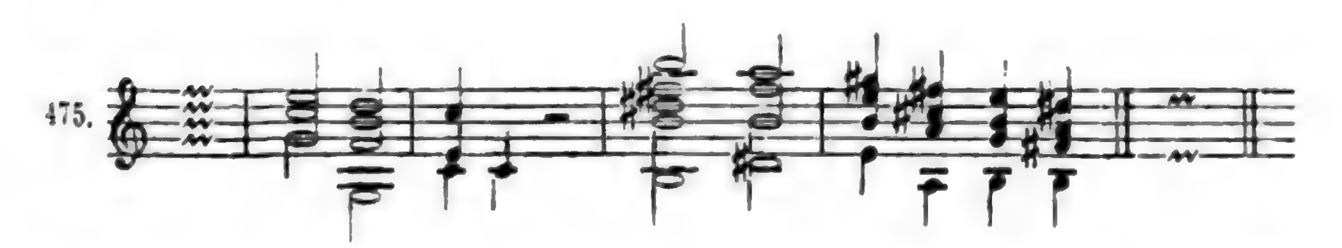
Hiermit sind wir schon dahin gelangt, den harmonischen Zusammenhang aufzugeben, können uns endlich auch dieser letzten Verknüpfung begeben, und ohne alle Vermittlung in irgend eine fremde Tonart treten. Hier —

---

* Hierzu der Anhang N.

Digitized by Google

erblicken wir zwei solche Fälle. Bei *a* wird im zweiten Takt in *C* abgeschlossen. Der Schluss ist ein ganzer und vollkommener; nur die minder ruhige Rhythmisierung des Schlussakkordes lässt einen Fortgang oder ein beruhigenderes Ende erwarten, — oder doch vermuten, wiewohl bei einem erregteren Tonstück auch bewegtere Weise des Schlusses sinngemäß und genugtuend sein kann. Nun aber, nachdem gleichsam geendet ist, geht das Tonstück weiter, und zwar ohne Vorbereitung gleich in einer fremden Tonart. Mit welchem Rechte? — Weil dieser Fortgang gleichsam ein Satz für sich, ein neues Tonstück ist, das den Faden, der im ersten angesponnen war, an einem anderen Orte, vielleicht auch in anderem Sinne wieder aufnimmt. Und eben, weil die Fortsetzung im dritten Takt als neuer Satz, gleichsam als zweiter Anfang auftritt, nehmen wir den neuen Akkord *H-dis-fis* sogleich als tonischen, als Eintritt der Tonart *H* dur, obgleich dieselbe ohne Dominantseptimenakkord erscheint. Ja, wenn der weitere Fortgang unserer Voraussetzung nicht entspräche, wenn der Einsatz sich z. B. so



fortsetzte, also nach *E* dur wendete, würde unser Gefühl doch den ersten Akkord als Eintritt von *H* dur, und den zweiten als eine zweite Ausweichung nach *E* dur auffassen.

In No. 374,*b* tritt ein zweiter Fall gleicher Art auf, indem der fremde Akkord nicht einmal durch Pausen vom Vorhergehenden getrennt ist; die fremden Harmonien rücken ohne alle Scheidewand aneinander.

In No. 374,*a* und 375 haben wir den entschiedensten Fall vor Augen, nämlich den unvorbereiteten Eintritt der tonischen Harmonie einer fremden Tonart. Dass ebensowohl jede andere

Digitized by Google

Harmonie, z. B. der Dominantseptimenakkord einer fremden Tonart auftreten könnte, versteht sich von selbst und zeigt No. 374, *b*.

Alle diese — besonders die von No. 369 an aufgewiesenen Übergangsarten fassen wir unter dem Namen der sprungweisen Modulation zusammen. Wir bedürfen ihrer, wie gesagt, jetzt nicht, und noch weniger kann es einer Übung für sie bedürfen, da sie ganz in der freien individuellen Bestimmung des Tonsetzers liegen. Wohl aber sind sie uns schon hier, ehe wir sie in unseren Kompositionen gebrauchen, wichtig, um unser System wieder nach einer Seite hin abzuschließen.

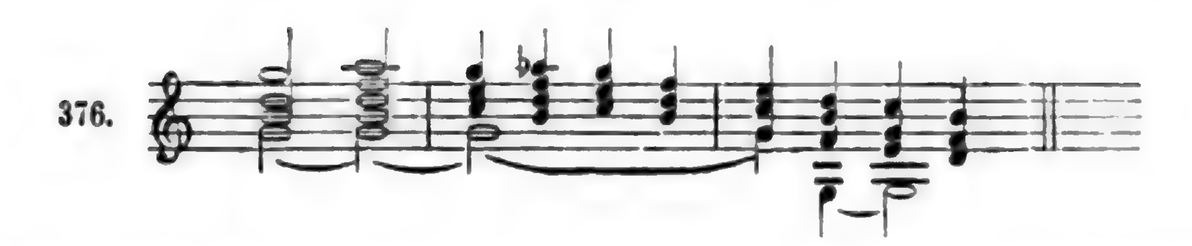
Die Natur selbst (Anm. S. 207) hat uns darauf hingewiesen, von einer Tonart zur anderen, wie auch (S. 58) von einer Harmonie zur anderen in stetiger Verbindung fortzugehen, und diese Verbindung, dieser Zusammenhang des Zusammengehörigen, erscheint auch als nächste vernünftige Forderung unseres Geistes, wäre ihm selbst jener Naturzusammenhang unbewusst. Aber unser Geist kann sich auch von dem Naturbande loslösen, die nächsten, ja zuletzt alle Mittelglieder des Zusammenhanges verschweigen und verhüllen, und in großartigem oder heftigem Fortschritte das Ferne und Entlegenste erreichen. Dem entsprechen dann die unzusammenhängenden Modulationen.

§ 54. **Der Orgelpunkt.** Wir haben nunmehr eine Masse von Harmonien entwickelt und die Möglichkeit erkannt, alle beliebigen Tonarten mit ihrer gesamten Modulation zu einem einzigen einheitvollen Satze zu verbinden. Machen wir von dieser Kraft nur einigermaßen ausgedehnten Gebrauch, so entsteht ein Übergewicht der Bewegungsmasse gegen die beruhigende Masse der Haupttonart, das noch weit stärker ist, als das der Tonleiter gegen die Tonika. Damals fanden wir in der tonischen Harmonie Verstärkung der Tonika. Jetzt möchten wir ähnliche Verstärkung für die Haupttonart finden.

Welcher ist denn eigentlich der Anfang und Ursprung aller Bewegung? — Der Dominantseptimenakkord; wir haben dies im ganzen Entwicklungsgange gefunden, und S. 222 ausdrücklich anerkannt.

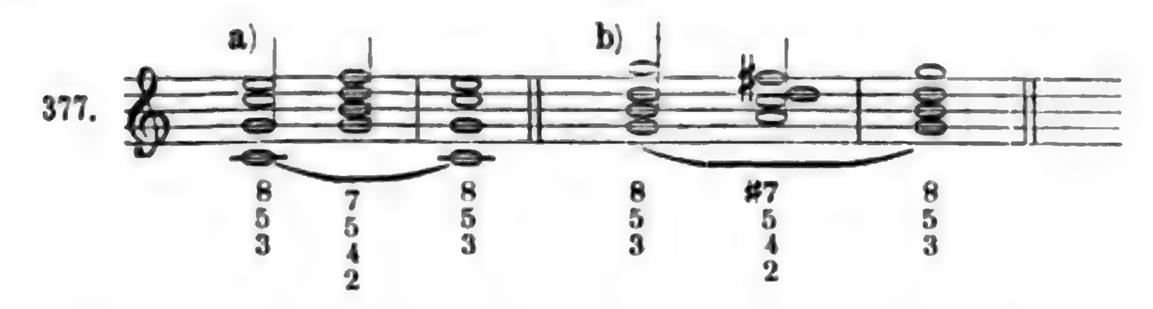
Die Dominante aber trägt nicht bloß den Dominantseptimenakkord, die Nonen- und abgeleiteten Septimenakkorde; sie ist auch Grundton eines Dreiklangs, den wir bald als eine der Harmonien der Haupttonart, bald als tonischen Akkord der Dominantentonart angesehen haben; endlich kann die Dominante auch Quinte im tonischen Dreiklange des Haupttons, also Grundlage eines Quartsextakkordes sein. Wenigstens könnte sie also folgende Akkorde tragen

Digitized by Google



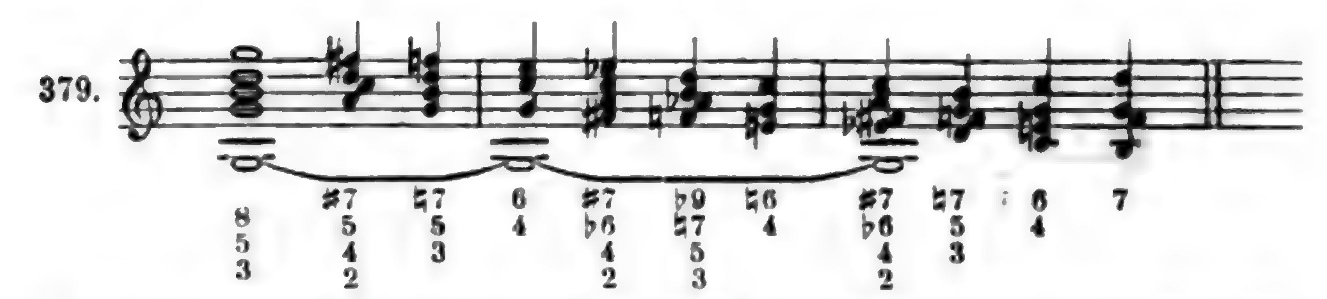
als Halteton von größerer Wichtigkeit. — Schon eine solche Ansammlung von Harmonien würde eine ungleich gewichtigere Rückkehr in den Hauptton ergeben, diesen, als Schluss des Ganzen, nach einer reichen Modulation in fremden Tönen, ungleich wirksamer und entscheidender einführen, als ein bloßer Dominantseptimenakkord, würde derselbe auch noch so lange gehalten. — Wir müssen aber weiter.

Der Dominantseptimenakkord selbst ist ja, wie wir aus der Betrachtung der Naturskala wissen, nichts als ein Ausfluss der Tonika, ruhend auf einem Ton ihrer Harmonie. Wir sehen nun, dass es möglich ist, diesen Ursprung in Tönen auszusprechen und den Dominantakkord zu der fortklingenden Tonika (wie hier bei *a*)



einzuführen. Da nun jeder Ton eine neue Tonika sein kann, so dürfen wir auch unsere bisherige Dominante (in *C*dur also *G*) als neue Tonika betrachten und mit ihrem Dominantseptimenakkorde krönen; mithin zu *G* den Akkord *d-fis-a-c* (wie oben zu *C* den Akkord *g-h-d-f*) nehmen. So ist hier bei *b* geschehen. Hiermit erst ist diese Dominante förmlich als Tonika eingesetzt und wir verwenden sie in dieser und ihrer ursprünglichen Eigenschaft (also einmal *G* als Tonika von *G*dur, dann *G* als Dominante in *C*dur) zu folgender Harmoniegestaltung,

oder auch in gedrängter Form mittels der bekannten Septimen- und Nonenfolgen —



zu einem noch reicheren Inbegriffe von Harmonien, in dem das Wesentliche aller Modulation —

der tonische Dreiklang als Quartsextakkord,

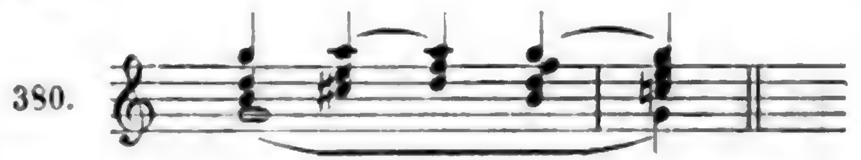
der Dominantseptimenakkord des Haupttons, — der beiläufig zum großen und kleinen Nonenakkord wird, —

der Dominantdreiklang als Harmonie der Haupttonart,

derselbe als tonischer Akkord der nächst verwandten Tonart, als erstes und wichtigstes Ziel der Ausweichung und dazu mit dem erforderlichen Dominantseptimenakkord — und sogar einem daraus entstandenen Nonenakkord — ausgerüstet,

zusammengefasst ist.

Nun lockt aber, wie wir schon in den Konstruktionsordnungen gesehen haben, die Dominante, wenn sie zu einer Tonart und zu einem Modulationssitze (S. 234) wird, wieder ihre Dominanten-Tonart herbei; und wir haben eben die Dominante, *G*, als neue Tonart betrachtet. Folglich bietet sich Aussicht auf deren Dominante dar.



Und so werden allmählich immer mehr Akkorde in den Wirbel des Dominantseptimenakkordes, wie Fluten in eine unersättliche Charybdis, eingeschlürft; z. B.

und ähnliche hinab- oder hinaufgehende Gänge, in denen gleichsam der ganze Inhalt der Modulation noch einmal in Einer Hand zusammengefasst und in die tonische Harmonie des Haupttones mächtig hineingeführt wird*.

---

* Wie ist in No. 381 der Akkord *a-cis-e-g* zu erklären — Für sich allein passt er sicher zu dem Halteton *g*, der in ihm enthalten ist; es kann also nur von seiner Stelle in der obigen Modulation die Rede sein.

Wir haben den ersten Akkord nicht als Dreiklang der Dominante in *C* dur, sondern als tonischen Dreiklang von *G* dur aufgefasst. Nun lag die Modu-

Solche Verkettung der Harmonien heißt

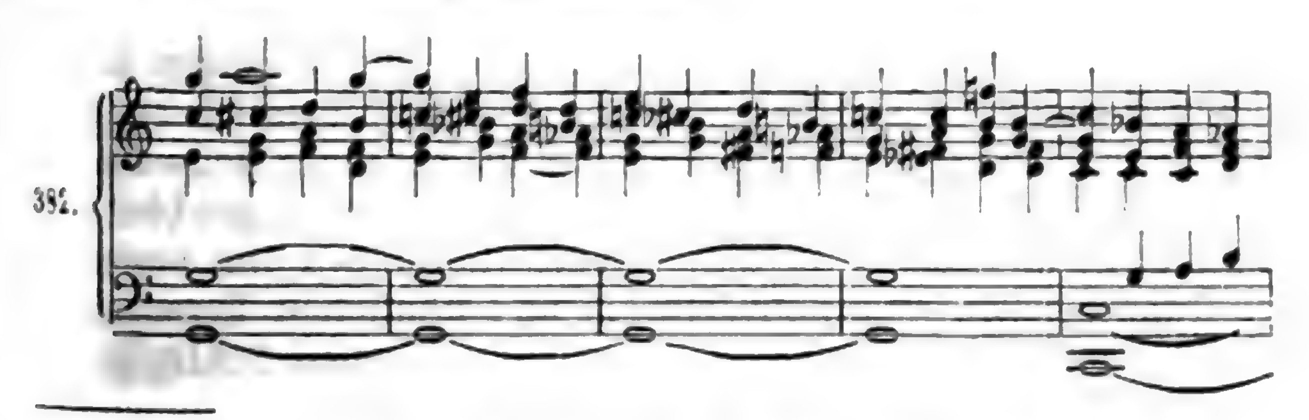
Orgelpunkt

und ist das letzte und stärkste Mittel, einen modulationsreichen Satz entscheidend, gewaltig, mit voller Sättigung in den Hauptton zurück- und zum Schlusse hinzuführen *.

Während im Orgelpunkte die Kette der Akkorde in den Hauptton zurückzieht, dient der ausharrende Bass als festes und durch die Dauer immer tiefer einwirkendes Bindemittel für die von ihm getragenen Akkorde. So zeigt sich der Orgelpunkt in zwiefacher Hinsicht als eine der energischesten Tongestaltungen: durch die festgeschlossene, auf ein bestimmtes Ziel hinarbeitende Akkordreihe und durch den alles zusammenhaltenden und tragenden Bass.

Eben deshalb ist er nur da am rechten Orte, wo weitgeführte reiche Modulation ihn als Gegengewicht herbeiruft; nur da wirkt auch der festgehaltene Bass bekräftigend, zur Sammlung des Gemütes, wie der Töne.

So gut nun jede Dominante für die Tonart ihres Grundtones Tonika werden kann, ebenso kann jede Tonika Dominante werden; ja, wir wissen (Anm. S. 207), dass die erste Harmonie (die tonische) hindeutet auf den in ihr liegenden Dominantseptimenakkord. Folglich kann die ganze Orgelpunkt-Entwicklung auch auf der Tonika stattfinden. — Vereinigt man zuletzt die Orgelpunkte auf Dominante und Tonika:


382.

---

lation in die Dominante von *G*dur (nach *D*) nahe, und dazu wurde *a-cis-e-g* eingeführt. Dies musste sich nach *d-fis-a* oder *d-f-a* auflösen; es geschieht letzteres, aber über dem liegenbleibenden *g*. Folglich — tritt uns statt des Dreiklanges *d-f-a* der Nonenakkord von *C*dur, *g-d-f-a* oder *g-h-d-f-a*, entgegen. Es ist im wesentlichen die in No. 348, *a* gezeigte Modulation, nur dass wir statt des dortigen verminderten Dreiklanges den Nonenakkord erfassen.

h Gen. B.

12 Die Bezifferung des Orgelpunktes kann nicht anders geschehen, als durch Anzeichnung aller Intervalle, die über dem Bass erscheinen, — oder wenigstens so vieler, dass der Akkord über dem aushaltenden Basse hinlänglich bezeichnet ist. No. 377—379 findet man Beispiele solcher Bezifferung.

so kann dies den vollsten und majestätischsten Schluss bilden; im vorstehenden Beispiel ist, nach so reicher Anwendung der Oberdominante, zuletzt noch die Unterdominantenharmonie zu Hilfe gerufen worden.

Diesem Sinn entsprechend kann aber der Orgelpunkt mehr oder weniger ausführlich auch zu Anfang eines Tonstücks Anwendung finden, dem reiche Modulation zugedacht ist; in höchster Erhabenheit ist so der Anfang der Matthäus-Passion von Seb. Bach auf einen Orgelpunkt gebaut. — In einer anderen Bedeutung, mit dem Drang leidenschaftlichen, schmerzlichen Festhaltens, setzt das Allegro von Beethovens Sonate pathétique und von Mozarts Don-Juan-Ouverture in orgelpunktähnlicher Weise ein. Auch das Allegro von Beethovens Ouverture zu Leonore beginnt mit einem 32 Takte langen Orgelpunkt, über dem sich die erhabene Melodie gehalten und kühn wie ein Adler zur lichten Höhe emporschwingt.

Je reicher und mächtiger aber diese Gestaltung ist, desto trübseliger nimmt sie sich aus, wenn sie ohne würdigen Anlass, oder als stehende Manier, oder in sich selbst ärmlich entfaltet, erscheint. Dann ist sie, im besten Fall, unnützer Schwulst von Tönen; dann auch wirkt der ohne tieferen Grund liegen bleibende Bass träge und faul. In dieser Weise hören wir ihn besonders in französischen Opernouverturen und ähnlichen Erzeugnissen viele Takte durchsummen, oder in rhythmischen Schlägen sich dem widerwilligen Ohr einbläuen, ohne dass die lange dünne Vorbereitung irgend eine Folge hätte, die der Mühe lohnte; es ist viel mehr stumpfes, bewusstloses Fortbrüten, als lebendig quellende Tonentfaltung zu nennen*.

Setzen wir nun Zweck und Ursprung des Orgelpunktes beiseite und halten uns bloß an seinen Inhalt, so erscheint dieser als

* Die alten Tanzweisen unter dem Namen Musette (Seb. Bach hat ein paar liebliche geschrieben), eine Erinnerung an die Weise des Dudelsacks, beruhen ebenfalls auf der Form des Orgelpunktes. Sie sprechen darin ihren lässlichen, phlegmatisch-träumerischen Sinn aus.

Digitized by Google

zwiefacher; auf der einen Seite ist es die Reihe der sich aus- und nacheinander entwickelten Akkorde; auf der anderen der für sich bestehende Halteton, der bald Bestandteil der Akkorde ist, bald nicht. Da er für sich allein eine besondere eintönige Stimme abgibt, so können wir ihn auch beliebig durch Oktaven verdoppeln, ohne Rücksicht auf das Gewebe der anderen Stimmen.

383.

Alle diese Oktaven gehören nicht zur Harmonie der Akkorde, sondern sind bloß Verdoppelung des Urgrundtones, und erheben dessen Macht gegen den andringenden Harmoniestrom nur noch gewaltiger: Die Tonika herrscht ruhig über die ganze Erregung.

Und so rechtfertigt sich auch die Umkehrung des Orgelpunktes, wenn nämlich der Urgrundton im Bass aufgegeben und in eine Mittelstimme

384.

oder in die Oberstimme

385.

gesetzt wird.

In allen Formen, obwohl nicht leicht in so reicher Ausdehnung, wie in den letzteren Beispielen, kann der Orgelpunkt auch im Laufe der Komposition vielfache Anwendung finden, und dann kann jeder andere Ton an der Stelle der Tonika oder Dominante, oder vielmehr als eine solche, Halteton des Orgelpunktes werden. Dergleichen Anwendungen finden sich häufig, wo eine Stimme gleichsam sinnig weilen soll, während die anderen dahin wallen, —

386.

Digitized by Google

oder wo eine Stimme gegen das Andringen der anderen hart ankämpft, wie im folgenden Beispiel bei *a* (aus Beethovens *C*moll-Symphonie) und bei *b* aus dessen *C*moll-Sonate (Op. 111). Beiläufig sehen wir bei *c* im zweiten und dritten Takte den nach *fis-a-c-es* zu erwartenden Akkord *g-h-d* nicht sogleich, sondern erst nach einer Pause eintreten. Dergleichen Pausen sind nichts, als stumme Verlängerung des vorigen Akkordes, — oder man mag sie, da sich schon der Grundton des folgenden Akkordes vernehmen lässt, einen noch leeren für denselben bestimmten Raum nennen. In beiden Deutungen beeinträchtigen sie, wie wir sehen, den ordnungsmäßigen Fortschritt des ersten Akkordes nicht; sie entziehen, verbergen ihn uns nur einen Augenblick, und schärfen dadurch das Verlangen, ohne den Drang des Akkordes nach Lösung und Frieden**.

387.

§ 55. **Schlussbetrachtungen.** Die Entfaltung der Harmonie. Wir stehen jetzt wieder an einer wichtigen Scheide; ein wichtiger und überaus reicher Teil der Tonentwicklung liegt vor uns zu klarer Überschauung und sicherer Handhabung

Die beiden Tongeschlechter und ihre Tonleitern sind melodisch und harmonisch festgestellt.

---

* Es sind hier absichtlich Verdoppelungen aus der Partitur aufgenommen, um die Schärfe des Zusammentreffens anschaulich zu machen, die übrigens durch die Verschiedenheit des Klanges und Charakters der Instrumente wieder gemildert wird.

** Hierzu der Anhang O.

Digitized by Google

Die Melodie ist auf diatonischer und harmonischer Grundlage mit Hilfe des Rhythmus und der ersten Grundsätze musikalischer Konstruktion zur Entfaltung gekommen.

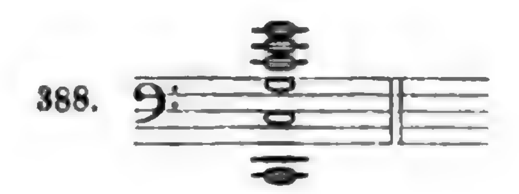
Die Grundformen musikalischer Konstruktion und einige weitere Folgerungen sind aufgewiesen.

Bei weitem das Reichste und Wichtigste aber ist die Entfaltung der Akkorde, so weit sie auf harmonischem Wege, durch den Terzenbau selbst entstehen, oder durch Abänderung der dadurch gefundenen Stufen, die wiederum in der Modulation ihren Grund haben. — Diese Entfaltung der Harmonie zog die Modulation in fremde Tonarten nach sich. Beide zusammen beschäftigten uns so ganz, dass das melodische Element, die Stimmführung sich ihnen unterordnen und die weitere Entfaltung der Rhythmik und Konstruktion zurückgesetzt werden musste.

Erwägen wir nun, was wir in dieser rastlosen und grenzenlosen Entwicklung erlangt haben.

Mit dem anschwellenden Reichtum sind uns zahllose Mittel und Wege zu den mannigfachsten Zwecken eröffnet. Wir können nichts von allem entbehren. Aber die Urkraft der ersten Bildungen, — der besondere Sinn und Wert jedes früheren Gebildes besteht fort.

Keine aller späteren Harmonien reicht in Klarheit, Würde, eingeborener milder Kraft an den Urakkord, an jene erste Harmonie,

388. 

welche die Mutter aller übrigen und nach Lage der Töne und Verhältnis der Verdoppelungen ihr Muster ist.

Wir hatten sie aus den Händen der Natur empfangen; sie war der harmonische Grundbegriff des ersten Tonreiches, des Durgeschlechts.

Selbst der Mollakkord — der wie das Weib dem Manne gegenübersteht, weicher, minder stark und minder selbstbestimmt — erschien uns schon nicht mehr direkt von der Natur gegeben, sondern mehr oder minder künstlich konstruiert.

Kein späterer Akkord spricht zugleich so bestimmt und mild das Verlangen nach der Ruhe des Anfangs aus, als der Dominantseptimenakkord, mit dessen Austritt aus der Ruhe des ersten Dreiklanges die Bewegung in die Harmonie gerufen wurde, die auch nicht anders, als durch ihn wieder zur Ruhe eingeht.

Digitized by Google

In den ersten Nonenakkorden war eben nichts, als ein überquellender Dominantseptimenakkord waltend. Was an Tonfülle, an Steigerung des Verlangens, auch an Bestimmtheit des Tongeschlechts gewonnen worden, zu schärferem, ja überschwänglichem Ausdrucke, wird uns vielfältig willkommen sein, ist aber auf Kosten der Milde, der Klarkeit und leichten Beweglichkeit erlangt. — Wiederum erscheint der kleine Nonenakkord als das Getrübte des großen wie der kleine Dreiklang gegen den großen, oder Moll gegen Dur. Aber auch die Nonenakkorde, wie die ihnen vorhergehenden, sind unmittelbare Harmonien, sie ruhen insgesamt auf ihrem eigenen Grundtone.

Schwankender und in sich unsicherer erscheinen die abgeleiteten Akkorde, die nun schon des eigentlichen Grundtons entbehren; um so sprechender tritt aber auch in ihnen der Ausdruck der Nonen und der Septime hervor. Von hier ab in die umgebildeten Septimen- und Nonenakkorde entfernen wir uns immer weiter von der Klarheit und Sicherheit der ersten Naturbildungen. Die umgebildeten Akkorde sind zum Teil so fremdartig, dass man sie nur im Zusammenhang der Gänge, wo sie entstanden, klar zu fassen und einzuführen sich getraut.

Wenden wir unsere Betrachtung auf die Modulation in fremde Tonarten, so ist gewiss, dass durch dieselbe unsere Bewegungsmittel unermesslich vermehrt und gesteigert, nur dadurch lichte, klar gesonderte Räume für größere Konstruktionen gewonnen sind. Aber damit sind wir herausgetreten aus dem sicher und fest geschlossenen Kreise der einen Tonart, und je mehr wir uns von ihm entfernen, desto weiter gehen wir von der Einheit und Ruhe der einheimischen, in einer einzigen Tonart weilenden Modulation hinweg.

Immer wird in dieser einheimischen Modulation die sicherste ruhigste Haltung, in den nächsten Ausweichungen (Dominante, Unterdominante, Parallele) der einfachste, klarste, verbundenste Fortschritt, in entfernteren Modulationen ein des sicheren Zusammenhanges kühn sich entschlagender Schwung oder Sprung, in gehäuften Modulationen Beweglichkeit und rastloser Trieb, in ungeordnet hin- und herführenden Unstetheit bis zur Unordnung und Verwirrung, in wohl geordneten bestimmter Einherschritt, feste Entwicklung ausgesprochen sein. Ja, wir werden geheimere Beziehungen auf entlegene Tonarten gewahren, die uns in gewissen Fällen eher auf diese, als auf die nächstliegenden führen, die aber nicht hier, sondern anderswo zur Sprache kommen. Jetzt ist unsere Aufgabe: uns all' dieser Bewegungen zu be-

Digitized by Google

meistern, um sie da, wo es künftig recht erscheinen wird, anzuwenden.

Merkenswert ist, dass wir bei dem Eintritt in die Harmonik durch die Maße des neuen und die Arbeit an ihrer Bewältigung von der Melodik eine Zeitlang ganz abgezogen wurden, — wenn wir die beiläufigen Übungen in harmonischer Figuration nicht allzuhoch anschlagen wollen, — allmählich aber (besonders seit dem fünften Kapitel) wieder nach ihr hinüberblicken mussten und kürzlich (§ 51—52) das Melodieprinzip eingreifen sahen in die Harmonik. Dies deutet auf innigere Verschmelzung beider Prinzipe hin, die wir in den folgenden Kapiteln zu gewärtigen haben*.

IX. Kapitel.

Akkordverschränkung.

§ 56. **Die Vorhalte von oben.** So reich sich auch in Hinsicht auf Harmonie unsere Sätze ausgebildet haben, so waltet in ihnen doch innere Einförmigkeit, insofern wir gar nicht aus den Akkorden herauskommen, und im Grunde ein Akkord wie der andere — terzenweise — gestaltet ist. Jeder Ton der Melodie gehört zu einem solchen Akkorde, jeder Akkord steht wie eine Säule für sich abgerundet und abgeschlossen da. Eine Folge davon ist (S. 100), dass wir jede freiere und lebhaftere Rhythmisierung eingebüßt haben, die unsere ersten Kompostionen (die ein- und zweistimmigen) beseelte; denn auch die rhythmische und harmonische Figuration ist an den jedesmaligen Akkord gebunden. So ist eine Stimme an die andere gefesselt; wenn eine in einen neuen Akkord schreitet, müssen alle anderen mitgehen.

Es ist klar, dass wir aus diesem Missstand, aus dieser Verfangenheit in dem Akkordwesen nicht durch Erfindung neuer Akkorde befreit werden, die ja wieder terzenweise gebaut sein würden. Wir müssen vielmehr das Harmoniewesen von seiner anderen Seite ansehen: als Verbindung mehrerer gleichzeitiger Stimmen. Von diesem Gesichtspunkte aus finden wir also den gerügten Übelstand darin:

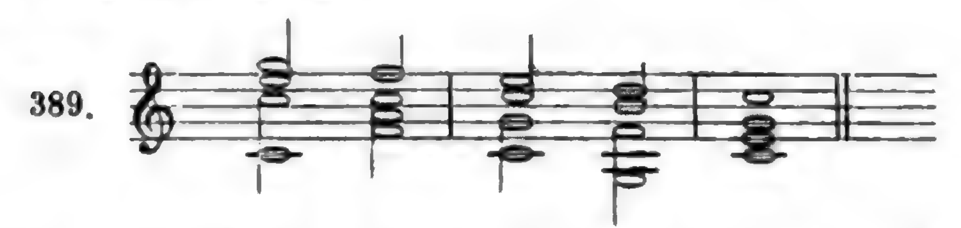
> dass alle Stimmen stets von einem Akkorde zum anderen gleichzeitig miteinander fortgehen.

---

* Hierzu der Anhang P.

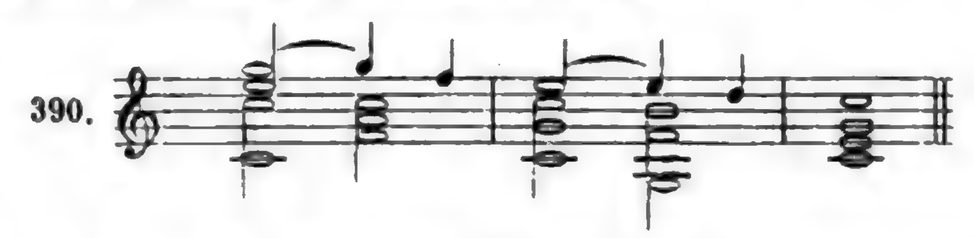
Digitized by Google

In diesem Satze z. B.

389. 

schreiten, sobald das erste *g* der Oberstimme nach *f* geht, alle übrigen Töne des ersten Akkordes ebenfalls in die Töne des folgenden Akkordes, und so bis zum Schlusse fort, so dass wir eben deshalb eine abgeschlossene Terzensäule hinter der anderen, einen Akkord nach dem anderen vor uns haben.

Jetzt soll das Entgegengesetzte geschehen; die verschiedenen Stimmen sollen nicht gleichzeitig miteinander fortgehen, irgend eine Stimme — z. B. die Oberstimme — soll nicht mit den anderen Stimmen fortschreiten. Hier —

390. 

ist die Akkordfolge im wesentlichen dieselbe geblieben; der erste, dritte und fünfte Akkord sind ganz unverändert, die drei Unterstimmen sind es ebenfalls. Während aber diese drei Stimmen vom ersten Akkorde zum zweiten fortschreiten, weilt die Oberstimme noch auf dem Tone des ersten Akkordes, auf *g*. Dieses *g* ist nicht zum zweiten Akkorde gehörig, es ist gegen ihn im Widerspruch, muss daher auch endlich vor ihm zurückweichen und dem rechten Akkordton, *f*, Platz machen; dadurch ist der Widerspruch beseitigt oder, nach der Kunstsprache, aufgelöst. Ja, wir würden gar nicht auf den widersprechenden Ton gekommen sein, wir hätten ihn nicht einführen dürfen, wäre er uns nicht als Überbleibsel aus dem ersten Akkord erklärlich und darum in seinem Widerstreit gegen den anderen Akkord erträglich. Sein Vorhandensein im ersten Akkorde hat ihn uns bekannt gemacht und dadurch uns vorbereitet, ihn im anderen noch zu finden. — Dasselbe gilt von *e* im Akkorde *g-h-f* oder *g-h-d-f*.

Ein solcher Ton, der aus dem einen Akkord in den anderen, zu dem er nicht gehört, hinüberrankt, heißt

Vorhalt,*

denn der ihm folgende eigentliche Akkordton wird durch den

---

* Vielleicht verdiente der süddeutsche Name »Aufhalt« vor dem üblicher gewordenen obigen den Vorzug. Noch eine Benennung, »Verzögerung« oder »Retardation«, sei ebenfalls nicht verschwiegen; die geläufigste, besonders in neuerer Zeit, ist Vorhalt.

fremden so lange seiner Harmonie vorenthalten, oder auch: die Stimme **hält** den der vorausgehenden Harmonie angehörigen Ton noch über deren Dauer hin aus, bevor sie ihm Fortschreitung erlaubt.

Hiermit sind alle Verhältnisse klar, unter denen ein Vorhalt, der Natur der Sache nach, statthaft ist.

Erstens muss er vorbereitet sein; das heißt: der zum Vorhalt bestimmte Ton muss schon im vorhergehenden Akkorde und zwar in der nämlichen Stimme vorhanden gewesen sein; denn er ist eben ein länger festgehaltener Ton.

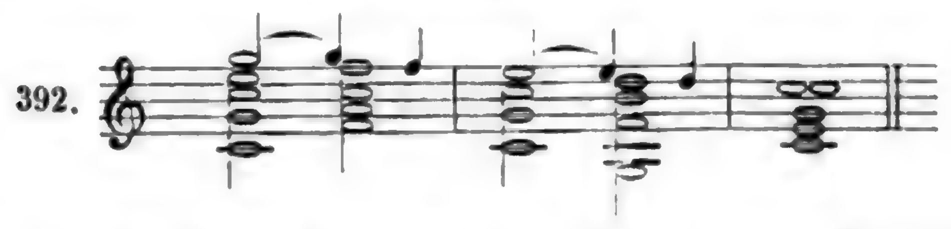
Zweitens muss er aufgelöst werden; das heißt: der Widerspruch zwischen ihm und dem Akkorde muss sich lösen, die vorhaltende Stimme muss endlich noch in den eigentlich ihr zukommenden Akkordton eingehen.

Gleichwohl wird noch immer ein Widerspruch zwischen Vorhalt und Akkord fortbestehen; trotz Vorbereitung und Auflösung werden wir statt des Akkordtons einen fremden, z. B. statt *f* und *d* im obigen Falle, *g* und *e* vernehmen. Der Widerspruch findet also, genauer angesehen, zwischen dem Vorhaltton und dem durch ihn verzögerten Tone des Akkordes statt. Um ihn daher nicht zu schroff herauszustellen, ist

drittens ratsam, nicht den Vorhalt und den Ton, zu welchem er fortschreiten soll, zugleich einzuführen. Wollen wir z. B. obigen Satz so darstellen:

391.

so würde im zweiten Akkord in der vierten Stimme die Oktave des Grundtons vorgehalten, während derselbe Ton zugleich mit dem Vorhalt in der Oberstimme aufträte, so nähme ferner im vierten Akkorde die Oberstimme die Quinte des Grundtons (*d*), während die vierte Stimme dazu den Vorhalt *e* vernehmen ließe. Noch greller würde der Widerspruch der nicht zusammengehörigen Töne, wenn man sie nebeneinander

392. 

legte. — Man bemerke, dass hier Grundton und Oktave des

Akkordes unterschieden werden; die Oktave kann, wie No. 390 zeigt, vorgehalten werden (als None), unbeschadet des gleichzeitigen Eintrittes des Grundtones.

Wo können nun Vorhalte angewendet werden? — **Überall**, wo die obigen Bedingungen erfüllbar sind: unter Beobachtung dieser Bedingungen:

1. in jeder Stimme,
2. zu jedem Akkorde,
3. für jeden Ton eines Akkordes.

Unser obiger Versuch (No. 390) leitet auf **eine** Art von Vorhalten, die wir

Vorhalte von oben

nennen, der Vorhaltton ist ein solcher, welcher **eine Stufe hinabsteigen** muss zur Auflösung in den Akkordton. Folglich kann **jeder Akkordton, der eine Stufe hinabsteigt, zu einem solchen Vorhalte benutzt werden.**

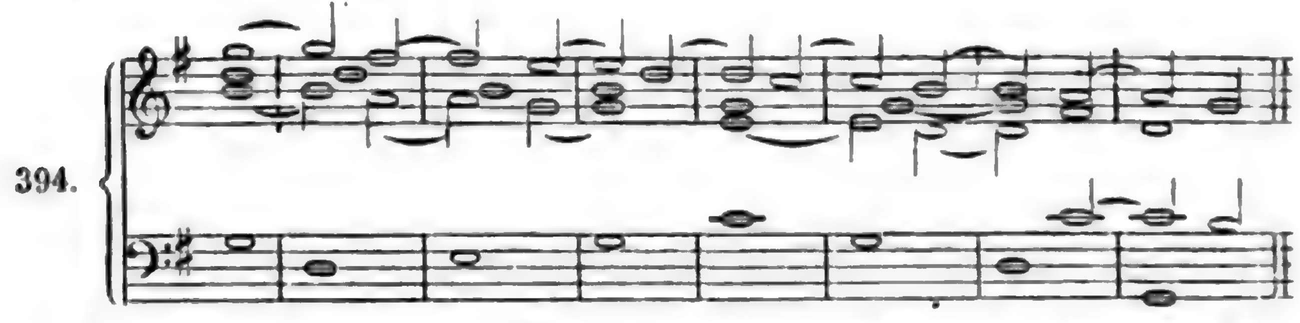
Versuchen wir dies an der hinabsteigenden, meist nach der ersten Weise harmonisierten Tonleiter, und zwar zuerst an der Oberstimme.

393.

Die Oktave im ersten Akkorde geht eine Stufe abwärts in den Ton der Oberstimme im zweiten Akkorde, *g* nach *fis*; folglich kann *g* Vorhalt werden, ist durch sein Vorhandensein im ersten Akkorde vorbereitet und löst sich im zweiten Akkord in *fis* auf, also in die Terz des Akkordes, die außerdem nicht vorhanden ist. In gleicher Weise sind alle folgenden Vorhalte eingeführt; das erste Mal ist die Terz, dann die Oktave, dann die Quinte vorgehalten.

Hier folgen die in allen Stimmen möglichen Vorhalte vereinigt.

394.



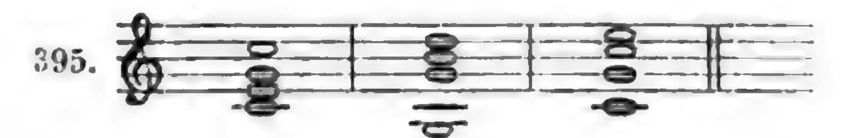
Der Bass konnte nirgends Vorhalt werden, weil er nirgends stufen-

Digitized by Google

weise abwärts geht; so auch der Alt nicht vor dem siebenten Takte, weil er bis dahin entweder stehen bleibt, oder zwei Stufen abwärts geht.

Wir bemerken hier Harmoniegestaltungen, die aus den Vorhalten erwachsen sind, und gleichwohl früheren Akkordbildungen gleichen. So entsteht im zweiten und siebenten Takte durch die Vorhalte ein Quartsextakkord, während eigentlich eine ganz andere Harmonie, der Dreiklang und Septimenakkord auf *d*, beabsichtigt ist. Ob man dergleichen Tongebilde für Vorhalte oder eigene Akkorde halte, — ob man z. B. sage: der zweite der obigen Takte enthalte erst einen Quartsextakkord, dann einen Dreiklang, oder: er enthalte bloß den Dreiklang, vorgehalten in Terz und Quinte durch Quarte und Sexte — das kann uns gleichgültig sein; genug, wir wissen diese Gestalten, wie man sie auch nenne, hervorzurufen. Andere Vorhaltsgestalten sehen bekannten Akkorden gleich, sind aber nach ihrer Behandlung von ihnen verschieden. So könnte man oben im fünften Takte die erste Notenlage für einen unvollständigen Nonenakkord *c-e-g-h* (*b*) *-d* halten. Allein dann müsste sie nach *f-a-c* schreiten, statt dass sie sich hier über liegenbleibendem Bass in *c-e-g* auflöst. — Auch hier kann die zwiefache Auslegung nicht irre machen, sie ist vielmehr günstig, denn es hängt nun von uns ab, eine solche mehrdeutige Gestalt auch mehrseitig zu behandeln, z. B. das obige *c-e-g-d* entweder in *c-e-g-c* aufzulösen, oder nach *f-a-c* zu führen.[i]

Die Einführung der Vorhalte hatte bisher keine Schwierigkeit, denn alle Stimmen gehen abwärts, eignen sich also vielfältig zur Vorbereitung und Auflösung der Vorhalte. Wie aber ist es bei aufsteigenden Tonfolgen? — Hier z. B.

395.


scheint kein Vorhalt von oben möglich, da die Stimmen nicht von oben kommen.

Betrachten wir, ohne den Stimmgang zu beachten, den Inhalt der Akkorde, so wären Vorhalte wohl möglich. Im zweiten Akkorde liegt im Alte *h*, das durch *c* vorgehalten werden könnte; dieses *c* findet sich auch im vorhergehenden ersten Akkorde, —

---

i Gen. B. Was die Bezifferung von Vorhalten betrifft, so ist es Regel:
13 alle Vorhalte, die die Gestalt von Akkorden annehmen, so zu beziffern, wie die Akkorde selbst, die sie bilden.
14 alle anderen durch Angabe des Vorhalttons vom reinen Akkorde zu unterscheiden.

nur nicht im Alt, sondern in einer anderen Stimme, im Diskant, und der Diskant geht nach *d*, nicht nach *h*. Ebenso könnte das *c* des Altes im dritten Akkorde durch *d* vorgehalten werden, und *d* findet sich allerdings im vorhergehenden zweiten Akkorde. Aber es gehört daselbst nicht dem Alt, sondern wieder dem Diskant an, und diese Stimme geht wieder nicht von *d* nach *c*, sondern von *d* nach *e*.

Hier helfen wir uns, wie schon sonst, wenn eine Stimme einen anderen Ton haben sollte, als den ihr zuerst zugefallenen: wir teilen ihr beide Töne nacheinander zu, geben daher der zweiten Stimme erst ihr *g* und führen sie dann hinauf in den schon von der ersten Stimme besetzten Ton *c*. Nun haben wir zwei Stimmen *c*; die eine geht mit ihrem *c* nach *d*, die andere macht mit ihrem *c* einen Vorhalt, der sich nach *h* auflöst. Führen wir nun abermals dieses *h* nach *d* hinauf (beide Noten werden also Viertel, weil das erste *c* schon eine Halbe war), so haben wir wieder zwei Stimmen *d*, deren eine damit nach *e* geht, während die andere *d* als Vorhalt festhält und dann nach *c* auflöst. Hier —

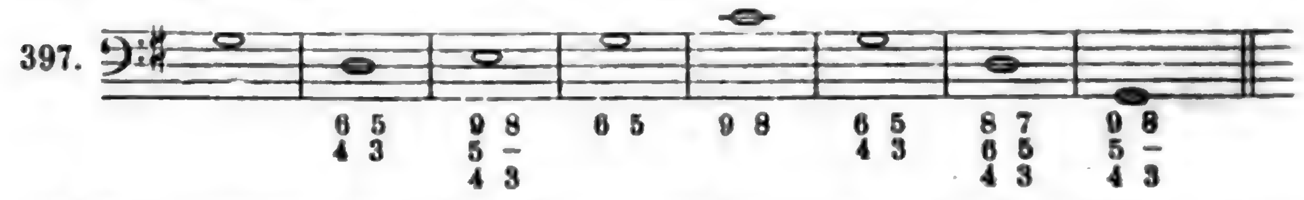
sehen wir bei *a* beides ausgeführt. Im zweiten Takte nimmt der Vorhalt *c* aus dem ersten Akkorde die Hälfte des Taktes für sich,

---

Der Satz No. 393 müsste also so —

beziffert werden. Die 4 Takt 2 und 6 deutet keinen reinen Akkord an, durch die folgende 3 wird vollends klar, dass jene Ziffer nur auf einen Vorhalt hinweisen kann; die Takt 2 zugefügte Bezeichnung »5—« ist also überflüssig.

Die 8 hinter 9, die 5 hinter 6 zeigen, dass None und Sexte nur Vorhalte der Oktave und Quinte sind. No. 394 würde demnach so



zu beziffern sein. Auch hier könnte der Takt 3 und 8 die Bezeichnung »5—« erspart werden.

Digitized by Google

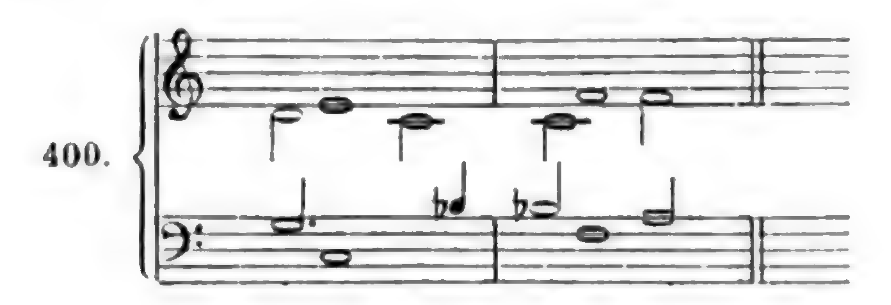
und lässt dem Akkordton *h* die andere Hälfte, diese muss nochmals geteilt werden, um dem zur Vorbereitung des anderen Vorhaltes nötigen *d* Raum zu lassen. Dass auch jede andere Rhythmisierung der Vorhaltstimme, z. B. die bei *b* statthaft ist, versteht sich von selbst. Der vorgehaltene Ton kann aus der vorigen Harmonie herüber wirklich ausgehalten werden, oder aber auch neu angegeben. Ersteres ist darum gefälliger, weil es das Herüberragen so deutlich wie möglich macht. Wir haben oben der ersten Stimme nur deswegen eine besondere Zeile gegeben, um ihren Gang und den der zweiten Stimme deutlich vor Augen zu führen.

In dieser Weise folgt nun hier die aufsteigende Tonleiter, nach erster Weise harmonisiert, mit ihren Vorhalten.

399.

Nur der Alt, wie wir sehen, war geeignet, in dieser Akkordfolge Vorhalte zu bilden. Hätten wir uns im dritten Takt erlauben wollen, den Dreiklang in einen Dominantseptimenakkord zu verwandeln, so würde der Tenor Gelegenheit zu einem Vorhalte gehabt haben, —

400.



und dann wäre der Gang der Vorhalte nicht im folgenden Takt in Stocken geraten. In den drei letzten Takten gibt der Tenor ebenfalls Anlass zu Vorhalten, vor der Terz *h* und der Oktave *c* nämlich; allein beide Töne sind schon in der Oberstimme enthalten, können also (S. 263) nicht zugleich vorgehalten werden.

Was haben wir nun in den Vorhalten gewonnen? — Vor allem mancherlei harmonische Gestaltungen, die wir bis jetzt noch nicht besessen[k].

---

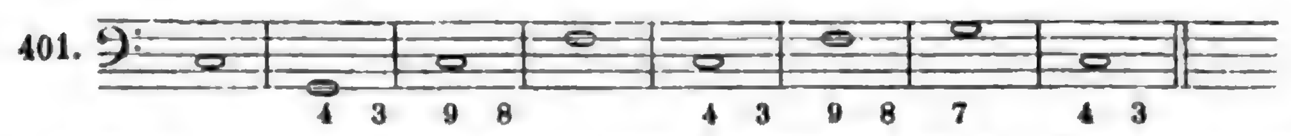
k Gen. B. Die Bezifferung von No. 399 würde nach der Anmerkung S. 265 so

Digitized by Google

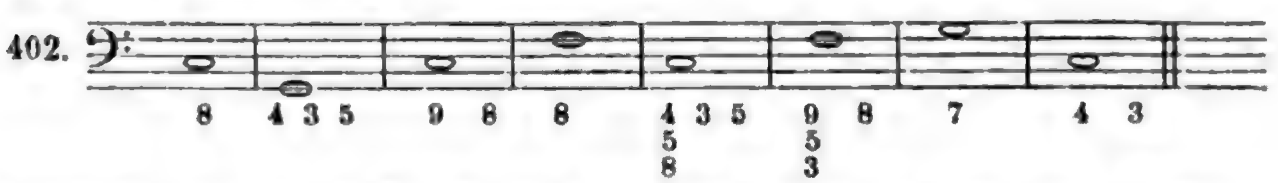
Wichtiger ist die jetzt wenigstens begonnene Befreiung von dem unablässigen Terzenbau der Akkorde und von der Notwendigkeit, jeden Ton der Melodie als Teil eines solchen Terzenbaues zu behandeln, wodurch wir solange (S. 264) von jeder freieren Rhythmisierung zurückgehalten wurden. Wir haben jetzt, obwohl noch ziemlich gezwungen, die Möglichkeit erlangt, einen Ton der Melodie einigermaßen unabhängig von dem ihn begleitenden Akkorde zu erhalten.

Hiermit ist auch sogleich eine Beweglichkeit in die Vorhaltstimme gekommen, die uns lange nicht mehr zu Gebote stand; man vergleiche darüber nur den Alt des vorigen Beispiels mit früheren Stimmgebilden. Und diese Beweglichkeit ist eine weit gehaltreichere, als das bloße Herumfahren der harmonischen Figuration (S. 69) in den Akkordtönen.

Zugleich sehen wir mittels der Vorhalte unsere Stimmen eigentümlicher und unterscheidbarer ausgebildet; nicht bloß durch fließenderen diatonischen Gang und eigentümliche Bewegung, sondern auch durch den Widerspruch der Vorhalttöne gegen die Akkordtöne der übrigen Stimmen, wodurch sich eine Stimme von der anderen entschieden lossagt. Hiermit ist die Losung gegeben, uns von dem toten Akkordwesen zurück zu dem lebendigen Stimmwesen zu wenden. Denn das Leben des Tonreiches ist seiner Natur nach melodisch, Tonfolge; selbst die Urharmonie der mitklingenden Töne erscheint in melodischer Form: erst der Urton, — dann, mitklingend, aber später erst vernehmbar — die Oktave, später die Quinte, und so fort. Harmonie aber und Akkord sind nur Begriffe — Inbegriffe von Tönen aus verschiedenen Stimmen, die zusammen passen, miteinander verträglich sind, entweder vermöge ihrer natürlichen Verhältnisse zueinander, oder weil wir sie in künstlerischem Walten zueinander in Verhältnis gebracht haben. Das Leben irgend eines harmonischen Satzes, z. B. dieses

401. 

zu setzen sein, oder — noch deutlicher — indem man auch die Vorbereitungsintervalle bezeichnete, —

402. 

oder gar, wie hier im fünften und sechsten Takte, den Gang jeder Stimme in Ziffern andeutete.

Digitized by Google

460.

liegt also nicht in seinen Akkorden, sondern in seinen Stimmen; die Fortschreitungen

c–d–e,
g–h–c,
e–g–c

sind lebendig, sind lebendige Stimmen, — gleichviel ob jede von einem lebenden Wesen gesungen, oder von einem besonderen Instrument angegeben, oder ob alle zusammen auf einem einzigen Instrument vorgetragen werden, das fähig ist, sie gleichzeitig zu Gehör zu bringen. Die Akkorde aber sind nur die Räume, in denen die Stimmen verträglich zusammentreffen. Und hiermit begreifen wir erst vollkommen, dass in Tonstücken mit ausweichender Modulation jede Tonart, die wir bis jetzt einen Sitz der Modulation genannt, nichts anderes ist, als der grössere Raum, das Gebiet für irgend einen Teil des Satzes.

Es ist nun vor allem notwendig, die Vorhalte, wie wir sie bis jetzt kennen, bis zur grössten Geläufigkeit gestalten zu lernen. Jede Harmoniefolge, die wir gehabt, oder noch bilden können, ist geeigneter Stoff zu dieser Übung, obwohl natürlich eine mehr Gelegenheit zu Vorhalten gibt als die andere. Wir wollen bei diesen Übungen jeden Anlass zu Vorhalten in allen Stimmen benutzen. Es wird ratsam sein, erst eine Stimme nach der anderen einzeln, dann alle insgesamt mit Vorhalten durchzuarbeiten. Hier stehe als Beispiel No. 499 D mit allen Vorhalten in allen Stimmen zugleich, die ohne Veränderung der Harmonie möglich sind.

461.

Im vierten Takt hätte noch der Diskant einen Vorhalt machen können, aber dann wäre nichts als Wiederholung des Quartsextakkordes die Folge gewesen. Beiläufig sehen wir hiervon der anderen Seite eine der S. 264 erwähnten zweideutigen Gestalten. Der Quartsextakkord sieht auch in der früheren Bearbeitung (No. 199 B) ganz einem Vorhalte des folgenden Dreiklangs gleich; man sollte ihn im Grunde dafür halten, denn streng genommen müsste der Vordersatz mit seinem Dominant-Dreiklang auf dem Hauptschlage des Taktes enden. Gleichwohl wussten mir damals nichts von Vorhalten und hatten uns die Freiheit genommen, einen wirklichen Quartsextakkord einzuführen; man sieht: wir haben eine genauere und ängstliche Erörterung über solche Zweideutigkeit nicht nötig. — Die weitere Untersuchung überlassen wir dem Fleiß eines jeden*.

Betrachten wir unseren neuen Satz im ganzen, so finden wir einen Tonreichtum und eine Beweglichkeit in allen Stimmen, deren wir bisher nicht mächtig waren. Allerdings ist die neue Bewegungsweise keineswegs frei; noch wird sie uns durch eine enge Regel und den Vorsatz, alle Vorhalte einzuführen, aufgezwungen. Eben deshalb haben wir sie auch nicht in unserer Gewalt; eine Stelle, z. B. den ersten Takt, überströmt sie, eine andere, z. B. den zweiten und fünften Takt, berührt sie kaum; dort ist sie in zwei, drei Stimmen, anderswo, z. B. im sechsten Takte, nur in einer möglich. Auch kann es nicht fehlen, dass hier und da ein Vorhalt, so regelrecht er auch eingeführt sei, zu herb oder sonst unpassend erscheine. Doch werden schon Bindungen, — z. B. im dritten Takte des obigen Satzes

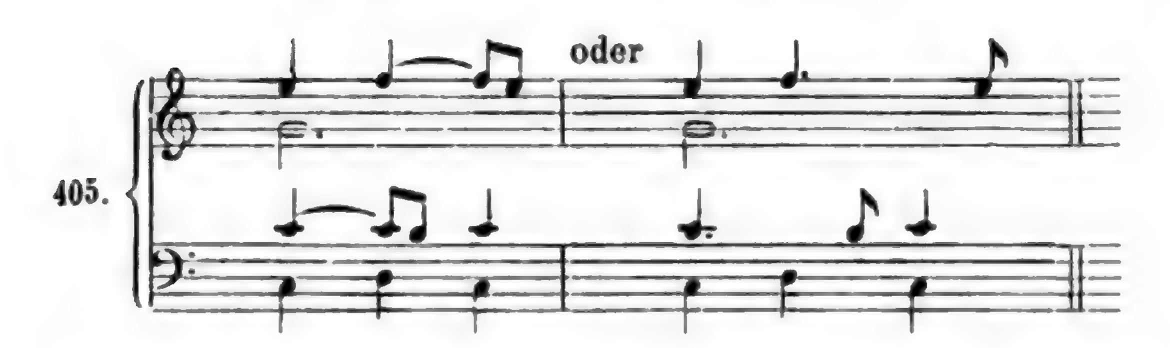
---

* Fünfunddreißigste Aufgabe: der Schüler hat ein paar Melodien zu bearbeiten,

1. in einfachem Harmoniesatze, gleichviel ob mit oder ohne Ausweichungen; sodann, unter Beibehaltung der erwählten Harmonie,
2. Alt, Tenor und Bass abzuschreiben und im Diskant alle statthaften Vorhalte einzuführen,
3. Diskant, Tenor und Bass aus No. 1 abzuschreiben und dem Alt, — dann
4. Diskant, Alt und Bass aus No. 1 abzuschreiben und dem Tenor, — dann
5. Diskant, Alt und Tenor aus No. 1 abzuschreiben und dem Bass alle Vorhalte zu geben, endlich
6. in allen Stimmen alle statthaften Vorhalte einzuführen.

Jede der früheren mitgeteilten Melodien ist dazu anwendbar, auch Mollmelodien; nur möge man erwägen, dass in letzteren die siebente Stufe als Vorhalt bis jetzt nicht anders aufgelöst werden kann, als durch den herben Schritt der übermäßigen Sekunde abwärts.

Digitized by Google



(die Vorhalttöne sind hier in den Punkten enthalten, also mit den Vorbereitungstönen Eins) die Herbigkeit mildern.

Namentlich ist den Vorhalten vor dem Grundton der Akkorde im Basse solche Herbigkeit eigen, dass man schon öfter auf die Frage geraten ist, ob sie überhaupt statthaft, — das heißt mit einer künstlerisch vernünftigen Tonentfaltung vereinbar seien. Denn der Vorhalt des Grundtones im Bass erschüttert gleichsam den ganzen darauf gebauten Akkord, stellt ihn in seinen Grundfesten wankend dar, wie wir schon am vorletzten Beispiel (No. 404) in den dritten Vierteln des ersten und dritten Taktes wahrnehmen können, wo übrigens der Vorhalt durch die darüber liegende Oktave noch schroffer wird. Auch hat der Bass am wenigsten das Bedürfnis, sich zu feinerer Melodik auszubilden; er liebt von Hause aus entscheidende Schritte, zumal wenn er in Grundtönen geht.

Allein im Bedenken liegt auch schon die Beantwortung. Wenn es nämlich gilt, schwer und tief Bewegtes, herbe Lastendes auszusprechen, dann wird der Vorhalt der Grundtöne im Basse wohlgeraten sein; z. B. wenn der vorherige Fall in dieser Umgestaltung in einem schwer ernsten Largo erschiene;

oder wenn bei gleicher, oder bei heftig, schmerzlich bewegter Stimmung, z. B. im Finale von Beethovens *Cis*moll-Sonate (Op. 27. II), der Bass den Gesang übernimmt, —

Digitized by Google

und gar die Konsequenz der Melodie auf den herben Vorhalt unaufhaltsam hinführt; dann wäre es unmännlich, vor der augenblicklichen härteren Berührung zurückzuschrecken. — Ein ähnlicher Fall begegnet uns in Händels kolossalem »Israel in Ägypten«. In dem Chor der ersten Plage erzählt Händel in alttestamentarischer Großheit und einfältiger Kraft die Qual und Angst des verschmachtenden Volkes. Da —

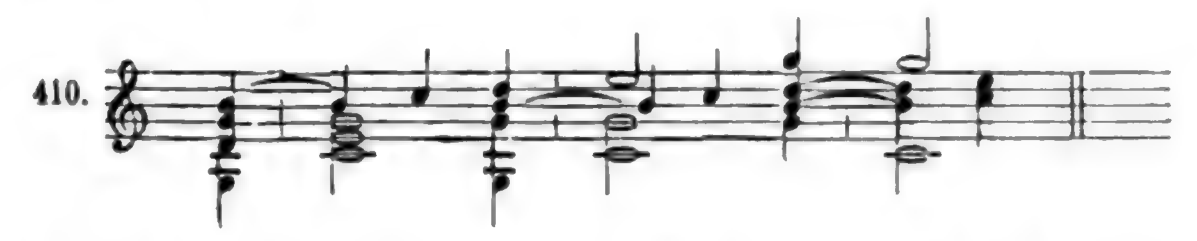
schleppt sich auch die Stimme der reifen Männer gelähmt und säumig aus einem in den anderen Grundton. Zuletzt soll noch Beethoven aus seiner Symphonie mit Chören zeigen, wie im Weihemoment der höchsten Feier, —

die ihm verliehen war in der ausgebreiteten Macht aller Stimmen zu begehen, — wie da Grundfeste an Grundfeste sich zurückhaltend lehnt.

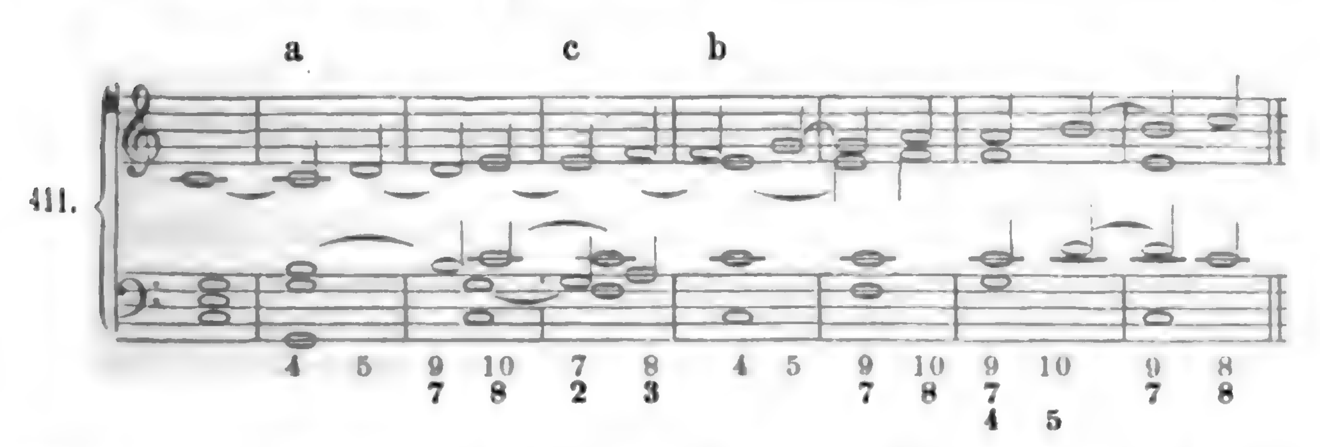
Doch wir müssen uns von dem staunenvollen Weilen zurückwenden und unserer nächsten Aufgabe beugen. Man muss sich von unten auf vollenden, um dem Dienste des Höchsten gewürdigt und befähigt zu nahen.

§ 57. **Vorhalte von unten.** Nur willkürlich handelten wir, da wir im obigen die Vorhalte an Töne knüpften, die hinabgingen. Nicht hierin liegt das Wesen des Vorhalts, sondern darin, dass ein Ton aus dem einen Akkord in den anderen Akkord, in welchem er nicht einheimisch ist, hinüberlangt.

Dies kann aber auch der Fall sein, wenn der vorbereitende und Vorhaltton tiefer liegt, und sich in die nächst höhere Stufe auflöst, z. B. hier,

410. 

wo *h* aus dem ersten und dritten Akkorde Vorhalt im folgenden wird und sich nach *c* auflöst, dann im letzten Akkord h und *d* als Vorhalte erscheinen und sich nach *c* und *e* auflösen. Diese sind es, die wir zum Unterschiede von den früheren Vorhalte von unten nennen, die aber, wie man sieht, keine neue Regel erfordern. Mit ihnen würde also die aufsteigende, wie oben harmonisierte Tonleiter folgendes Ansehen gewinnen:

411. 

wobei wir uns einstweilen manchen herberen Zusammenklang der Stimmen (*a*, *b*, auch wohl *c* ist dahin gehörig) gefallen lassen, da wir ihn ja später, wenn er stört, vermeiden können[1].

Auch bei der den Vorhalten von unten der Richtung nach widerstrebenden herabgehenden Tonleiter sind durch eine Vorbereitung, wie die in No. 399 gezeigte, jene Vorhalte einzuführen.

---

1 Gen. B. Die Ziffern 10, 11 usw. statt 3, 4 usw. werden nur, um den Stimmgang und die nötigen Auflösungen zu bezeichnen, angewendet.

412.

Allein hier zeigt sich leicht — weil andere Vorhalte näher liegen — eine Gezwungenheit (z. B. im zweiten Takt), die nichts weniger als zusagend sein kann, da wir nach immer gewandterer und freierer Stimm- und Satzführung streben. Überhaupt ist nicht zu verkennen, dass die Vorhalte von unten ein weit herberes Wesen haben, als die von oben. Die Ursache mag wohl darin liegen, dass jeder Vorhalt nur durch die Auflösung begreiflich und erträglich wird, die Auflösung das Widersprechende des Vorhaltes beseitigen, versöhnen, zu milderem Gefühl zurückführen soll. Dem ist nun bei den Vorhalten von oben das Hinabgehen der Auflösung ganz zusagend, da jedes Sinken der Tonfolge mildert, beruhigt. Bei den Vorhalten von unten geht dagegen die Auflösung aufwärts, und so kann die Tonfolge an sich nicht beschwichtigend, sondern nur aufregend wirken, gewissermaßen in Widerspruch mit dem Zweck der Auflösung.

Bei den Vorhalten von unten zeigen sich, wie bei denen von oben, Gestaltungen, die wirklichen, uns schon bekannten Akkorden, namentlich Septimen- und Nonenakkorden, vollkommen gleichen. Aber — sie unterscheiden sich in der Fortschreitung von ihnen. So sehen wir im vorstehenden Satze No. 411 Takt 3 ein c-(e)-g-h-d, Takt 8 dasselbe, Takt 6 ein f-(a)-c-e-g, die man für ausgebildete Nonenakkorde halten könnte. Allein in diesem Fall müsste c-e-g-h(d)-d nach f-a-c, und f-a-c-e(d)-g nach h-d-f fortschreiten, statt dass hier die Nonen sich über dem Akkord oder Grundton selbst, zu dem sie erscheinen, auflösen, und dadurch als bloße Vorhalte erweisen. Es ist der bei No. 396 besprochene Fall.

Wir haben nun die beiden Klassen der Vorhalte kennen gelernt; was sollte hindern, beiderlei Vorhalte gleichzeitig, also

Vorhalte von oben und unten verbunden,

anzuwenden, wie schon beiläufig in No. 411 Takt 8? Hier —

413.

sind an Septimen- und Nonenakkorden alle möglichen Vorhalte gehäuft; vermöge der Verdoppelung der Intervalle werden gleichsam die ganzen Akkorde vorgehalten und nur der Grundbass, die Tonreihe der Grundtöne, schreitet ungesäumt fort:

Septime und None werden Vorhalt von oben,
die Terz wird Vorhalt von unten,
die Quinte, vermöge ihrer Fähigkeit auf- und abwärts zu schreiten, wird verdoppelt und zugleich Vorhalt von oben und von unten,
die Oktave bleibt als künftige Quinte liegen.

Dass eine solche Ton- und Vorhalthäufung überladen und bei aller Regelrichtigkeit (abgesehen von der Quintenfolge bei †) verwirrt erscheinen kann, ist gewiss; wir werden sie selten vollständig anwendbar finden, wohl aber teilweise, z. B. so:

414.

gut benutzen können.

Und hier kommen wir auf die Überschrift der ganzen Abteilung, Akkordverschränkung, zurück. — Wir haben zuvor (S. 261) die Vorhalte hauptsächlich aus dem melodischen Gesichtspunkte betrachtet, der uns wieder der wichtigste geworden ist; nebenbei sahen wir in ihnen einen Gewinn neuer harmonischer Gebilde. Nun wir sie aber vollständig überschauen, ihre Wirkung auf Harmoniesätze beobachten, erkennen wir in ihnen ein neues, und zwar das stärkste Mittel der Harmonieverbindung.

Nächst dem allgemeinsten Zusammenhang, den Akkorde deswegen untereinander haben, weil ihre Töne einer gemeinsamen Tonleiter (S. 25) angehörten, waren es zwei Beziehungen, durch welche sie in näheres harmonisches Verhältnis miteinander geraten:

Erstens die gemeinschaftlichen Töne. Allein, wie wir sie bis hierher kennen gelernt, sind sie bei dem Eintritte des neuen Akkordes gerade die unwirksamsten. Denn sie sind schon da, können also nicht auffallen, während die neu eintretenden Töne die Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Zweitens die notwendigen Fortschreitungen zu einem anderen Akkorde, die dem Dominantseptimenakkord und seinem ganzen Anhang von Natur angewiesen sind, — wiewohl wir schon so manche Abweichung vom natürlichen Gange zugestehen mussten.

Beide Beziehungen treten vereint und verstärkt bei den Vorhalten ein. Der Vorhaltton ist ebenfalls aus dem vorangehenden Akkorde beibehalten; da er aber dem neuen Akkorde widerspricht, so reißt er die volle Aufmerksamkeit an sich. Auch ihm ist bestimmte Fortschreitung angewiesen; aber vermöge seines Widerspruches gegen den ganzen neuen Akkord kann diese — wenigstens so viel wir bis jetzt aus dem ursprünglichen Wesen des Vorhaltes einsehen — nicht verschoben werden, bis der ganze Akkord sich fortbewegt; die Auflösung muss noch während des Akkordes selbst erfolgen.

So bilden die Vorhalte Akkordverbindungen*), die auf das festeste, gleichsam untrennbar, zu einer Masse verschlungen, — man möchte sagen: ineinandergeschmiedet sind, und uns in dieser ihrer Weise besonders später (in den polyphonen Formen, von denen im zweiten Teile zu reden ist) die wichtigsten Dienste leisten werden**.

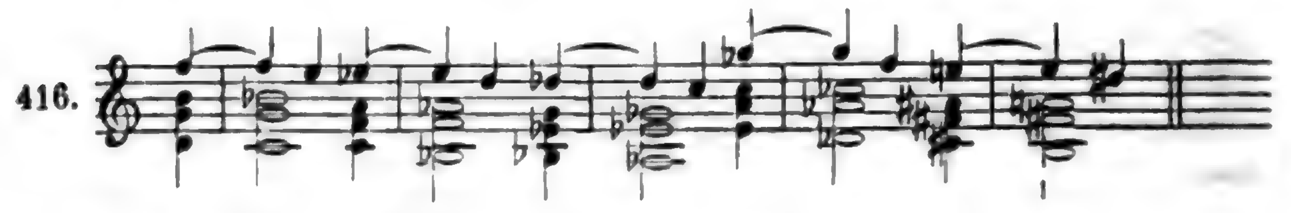
§. 58. **Vorausnahme (Anticipation, vorgreifende Töne).** Wodurch war uns der Vorhalt begreiflich und erträglich? Dadurch, dass wir ihn als Bestandteil des vorangehenden Akkordes kennen.

---

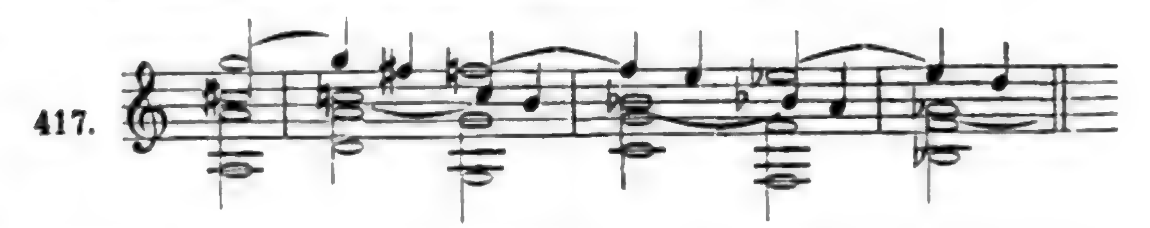
* Sechsunddreißigste Aufgabe: einige der fließendsten Harmoniegänge sind am Instrumente mit Vorhalten — in folgerechter Motivierung, wie sich stets versteht — durchzuführen, um auch diese Form zur Geläufigkeit zu bringen. So könnte der Gang No. 304 *A* in dieser Weise

415.

mit Vorhalten von oben und unten in der Oberstimme, der Gang No. 304 *B* mit Vorhalten von oben in der Oberstimme

416. 

oder mit Vorhalt aus der jedesmaligen Septime, —

417. 

und auf noch vielerlei Weisen dargestellt werden, wozu es keiner besonderen Anleitung bedarf.

** Hierzu der Anhang Q.

Er findet also seine Erklärung und Rechtfertigung in einem anderen Akkorde.

Und zwar in einem schon dagewesenen.

Umgekehrt führen wir jetzt einen Ton in einen Akkord, zu dem er nicht gehört, dem er widerspricht. Er ist aber nicht aus dem vorangehenden Akkorde nachgeblieben, sondern aus dem künftigen Akkorde vorausgenommen, anticipiert.

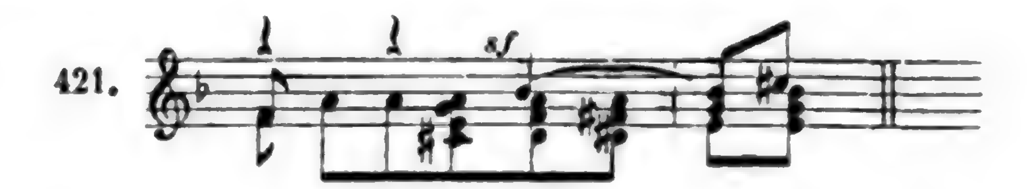
Wir sehen, dass hier *c* gegen den Akkord *g-h-d*, ferner *d* gegen den Akkord *a-c-e* im vollkommenen Widerspruch auftritt, ohne bei seinem Auftreten irgend eine Rechtfertigung zu finden; erst der nachfolgende Akkord *fis-a-c* und *gis-h-d* erklärt es uns. Dass ein solcher Widerspruch, der ohne Vorbereitung auftritt, viel herber, einschneidender wirken muss, als der vorbereitete und sogleich erklärbare Widerspruch, der Vorhalte, ist klar; man hat also wohl zu erwägen, ob er dem Sinn des ganzen Satzes angemessen, ob Grund vorhanden ist zu einer so befremdlichen Einführung.

Bisweilen soll der vorweggenommene Ton nur rhythmische Schärfung des nachfolgenden Bewirken, gleichsam gar nicht zum Akkorde, wo er eigentlich erscheint, gerechnet werden. So in der alten Schlussweise bei *a*, die wir oft bei Händel finden, wo der vorschlagende Melodieton *c* harmonisch nicht in Anschlag kommt, nur rhythmisch-melodisch wirken soll, — oder bei *b*,

in recitativischen häufig vorkommenden Wendungen, wo die Singstimme dem nachfolgenden Akkorde vorgreift. — Oder es soll mit Hilfe vorausgenommener Töne die Melodie beweglicher figuriert werden, z. B. in diesen Sätzchen

und ähnlichen.

Dann wieder treten jene vorgreifenden Töne recht ihrem Charakter gemäß auf, wo eine Stimme scharf eintreten, sich leidenschaftlich vor der Zeit hervordrängen soll. So nimmt Spontini in der Ouverture zur Vestalin, nachdem er in *F*dur geschlossen und nach *D*moll gegangen, einen Ton, *b*, zwei Akkorde hindurch voraus,



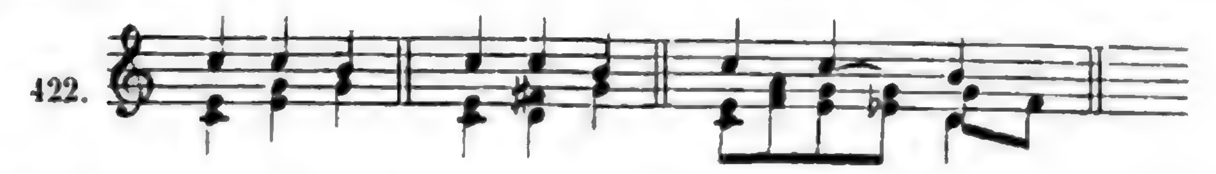
der erst im dritten Akkorde seine rechte Stelle und Erklärung findet.

Es ist nicht notwendig, dergleichen entlegene Gestaltungen, nachdem wir unserer Bildungskraft so manche Bahn eröffnet, mühsam hervorzusuchen; was sich nach dieser Richtung ergeben kann, darf und muss dem Momente des Schaffens selbst überlassen bleiben. Abermals erinnern wir, dass Wert und Kraft einer Komposition durchaus nicht auf Einführung oder Häufung von dergleichen entfernten oder absonderlichen Zügen beruht, vielmehr das Machtvollste und Fruchtbarste sich am Nächsten der Naturgrundlage findet. Hierauf stehen wir festbegründet, hier walten wir in Frische und Freudigkeit und Kraft — und hier finden wir Stärke, Kühnheit und das Recht, auch zum Entlegensten zu greifen.

§. 59. **Behandlung von Melodien, die Vorhalte und Vorausnahmen enthalten.** Unsere früheren Harmonisierungen mussten steif und einförmig werden — und die Übungsmelodien konnten sich nicht anders als steif und einförmig gestalten, weil wir nicht anders zu setzen verstanden, als so, dass jeder Melodieton seinen besonderen Akkord erhielt. In No. 153 haben wir anschaulich gemacht, welches Wirrsal lebhaftere Melodien angerichtet hätten.

Jetzt gewähren Vorhalte und Vorausnahmen schon einen kleinen Fortschritt zum besseren. Wir können geeignete (nämlich stufenweis auf- und abwärts schreitende) Melodietöne als Vorhalte, andere als Vorausnahmen auffassen. In der Tonfolge *c-c-h* z. B. konnte bisher nur den beiden *c* derselbe Akkord oder es

mussten ihnen zwei oder mehr Akkorde und dem dritten Ton neue Harmonie



zuerteilt werden. Jetzt kann das zweite *c* als Vorhalt zu der Harmonie von *h* aufgefasst, ja es kann vielleicht, wie wir hier —

in den zweiten Takten der drei Beispiele sehn, auf diesem Wege neue Folgerichtigkeit gewonnen werden.

Von jetzt an wird sich daher bei jeder zu behandelnden Melodie fragen:

1. ob es möglich — und
2. ob es ratsam sei, diesen oder jenen Ton der Melodie als Vorhalt oder Vorausnahme zu behandeln.

Untersuchen wir in dieser Hinsicht folgende Melodie,

so zeigt sich sogleich, wie überladen und holprig der Satz werden würde, wenn wir jedem Ton einen besonderen Akkord gäben, gleichviel welchen. Erwägen wir ferner, wie diese Melodie sich mit den bekannten Konstruktionsgesetzen vereinbaren ließe, so fällt auf,

1. dass der Schlussakkord nicht auf den Hauptteil des letzten Taktes zu fallen scheint,
2. dass schon Takt 8 der eigentliche Schluss — und das Folgende bloßer Anhang zu sein scheint, dann aber wieder der Dominantseptimenakkord in Takt 7 nicht als letzte Harmonie — oder der Schlussakkord schon in diesem Takte zum letzten Sechszehntel eingeführt scheint;
3. dass Takt 4 ein Vordersatz beabsichtigt, wieder aber der

* Vergl. für das zweite Beispiel den Anhang U.

Schlussakkord vom Hauptteil auf das zweite Viertel verdrängt scheint.

Alle diese Bedenken fallen, sobald wir Vorhalte und Vorausnahmen zu Hilfe rufen. Der Satz lässt sich dann so —

behandeln. Takt 1 ist das erste Achtel des zweiten Viertels Vorhalt von oben, die zweiten Achtel der folgenden drei Viertel sind Anticipationen, Takt 5 Vorhalt von unten; Takt 9 sind die zweiten Achtel jedes Viertels Vorausnahmen. Der hinderliche Ton (das Sechszehntel *c*) Takt 7 ist Vorausnahme und lässt den Schlussakkord (es ist aber ein Trugschluss auf *a-c-e* statt des erwarteten Schlusses auf *c-e-g* geworden) auf den Hauptteil fallen. Auch der endliche Schlussakkord (Takt 12) fällt, wie der Bass anzeigt, auf das erste Viertel, nur dass die drei Oberstimmen als Vorhalte aus dem Dominatseptimenakkorde liegen bleiben; — oder will man umgekehrt den Basston als Vorausnahme ansehen, so deutet ja dieser Ton im voraus auf den Schlussakkord und fällt wenigstens die Vorbedeutung des Schlussakkordes auf den rechten Taktteil. Takt 4 können *e-c* als Vorhalte zu *d-h* gefasst werden, oder mit dem Bass vereint als Quartsextakkord; im ersteren Fall ist der Halbschluss auf die rechten Taktteile gekommen, nur ist er durch den Vorhalt verschleiert und allerdings minder bestimmt; im anderen Falle würde dieselbe Wirkung an die bekannte, den Schluss vorbereitende Eigenschaft des Quartsextakkordes (S. 128) anknüpfen*.

---

* Siebenunddreißigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XVI mitgeteilten Melodien. Die Tempo- und Vortrags-Bezeichnungen sind als Winke für Charakter und Behandlung wohl zu erwägen.

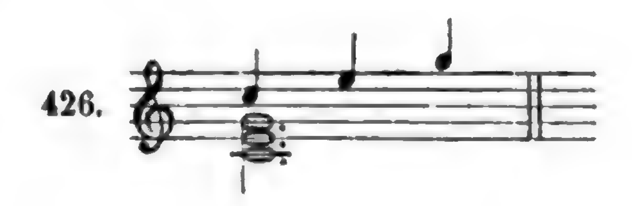
Digitized by Google

X. Kapitel.

Harmoniefreie Töne innerhalb des harmonischen Satzes.

Vorhalte und vorgreifende Töne waren der erste Schritt zur Befreiung vom ewigen Terzenwesen unserer Akkorde, und von der Abhängigkeit jedes Melodietones von der darunter befindlichen Harmonie. Im Grunde dauert freilich diese Abhängigkeit der Melodie von den Akkorden noch fort. Wenn unsere Melodie nicht zu dem darunterstehenden Akkorde gehören will, muss sie sich an den vorangehenden oder nachfolgenden Akkord halten. Gleichwohl haben wir doch eben diese Wahl erlangt, und zwar ist uns die neue Freiheit aus dem Akkordwesen selbst, — oder genauer zu reden — aus der Verbindung der Akkorde erwachsen.

Nun wissen wir aber (und haben darauf die harmonische Figuration [S. 167] gegründet), dass in dem einzelnen Akkorde selbst ein melodisches Element liegt, dass wir seine Töne nacheinander, in melodischer Form, aufführen können. Dies ist die andere Seite der Harmoniegestaltungen, sie muss uns jetzt neue melodische Bahnen eröffnen. — Hier —

426. 

haben wir die Oberstimme durch alle Töne des Akkordes melodisch durchgeführt. Sie ist demnach in lauter Terzen einhergeschritten. —

Was ist aber die Terz anders, als die dritte Stufe — die wir für eine solche erkennen, weil wir wissen, weil wir uns vorstellen, dass zwischen Grundton und dritter Stufe noch eine zweite Stufe mitten inne liegt, zwischen *c* und *e* das *d*? So hilft sich auch der angehende Sänger, wenn er *c-e* nicht treffen kann, dadurch, dass er das zwischenliegende *d* singt oder wenigstens für sich hinsummt.

Wie nahe liegt es also, diesen Zwischenton wirklich in der Melodie mit aufzunehmen!

Digitized by Google

Ein solcher Ton wird Durchgang genannt; wir gehen von *c* durch *d* hindurch nach *e*.

Hiermit haben wir das Wesen des Durchgangs erkannt. Der Durchgangston ist ein der Harmonie fremder, weder zum gegenwärtigen, noch zu einem vorangegangenen oder nachfolgenden Akkorde gehörig. Er ist rein-melodischer Natur, Ausführung oder Ausfüllung der Melodie, Vermittelung zwischen den beiden Melodietönen (*c* und *e*), welche in der Harmonie begründet sind. Verträglich aber mit der Harmonie erscheint er, weil die Stimme, die ihn bringt, von einem Harmonieton aus- und wieder zu einem Harmonieton hingeht.

§. 60. **Der diatonische Durchgang.** Wir haben ihn oben kennen gelernt. — Von *e* (in No. 426) aus hätten wir einen zweiten Durchgang nach *g* anbringen können, nämlich *f*, — wie hier

bei *a*, oder bei *b*, wo die einzelnen Taktteile mit Wiederholungen dieses Akkordes besetzt sind, ohne dass dies auf das Wesen der Sache Einfluss hat. Man bemerke, dass die Akkordwiederholungen jedesmal auf die harmonischen Töne der Melodie treffen, und gewiss vertragen sich diese mit dem erneuten Auftreten des Akkordes am besten.

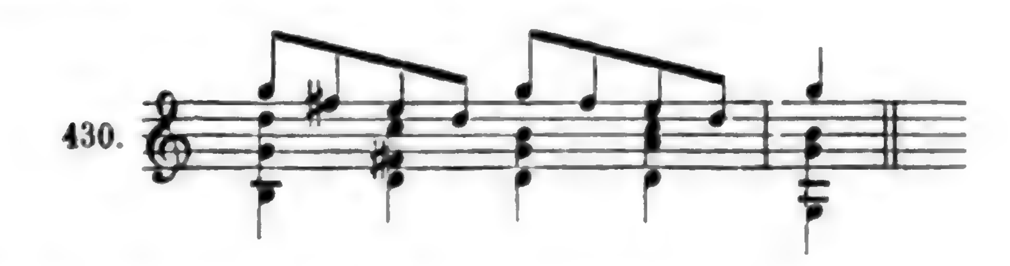
Hierdurch haben wir zu ein und demselben wiederholten Akkorde den größten Teil der Tonleiter stellen gelernt. Versuchen wir nun, die ganze Tonleiter über denselben Akkord zu stellen;

auch die Wiederholungen des Akkordes auf jedem Taktteile sind hier beibehalten.

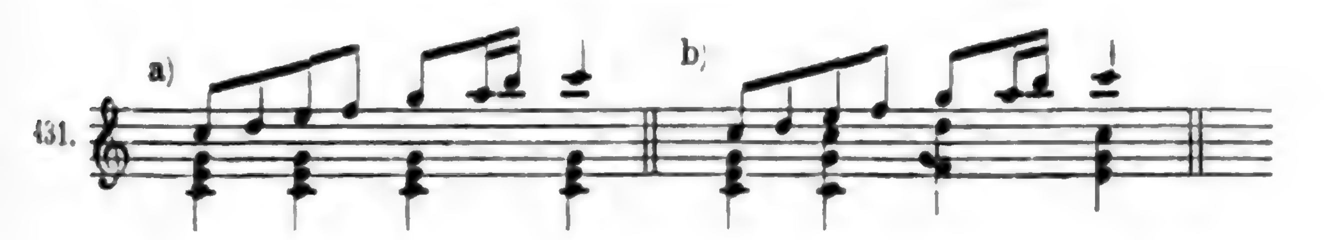
Dies führt auf etwas Neues. Wir sehen, dass die letzte Wiederholung des Akkordes nicht mit einem harmonischen, sondern

mit einem Durchgangston der Melodie, mit *h*, zusammentrifft. Gewiss ist dieses Zusammentreffen widerspruchsvoller, befremdender, als die früher getroffene Anordnung, obwohl der vierte Akkord am Ende nichts ist, als ein geschärfteres Fortgehen der hierher schon zu *d*, *f* und *a* verträglich gewesenen Harmonie. Noch auffallender würde daher dieselbe Form sein, wenn nicht Akkordwiederholung, sondern ein neuer Akkord mit dem harmoniefremden Ton zusammenträfe. Allein in den beiden Fällen gleicht der nachfolgende Harmonieton alles aus.

Einen solchen, auf den eintretenden Akkord selbst treffenden Durchgangston pflegt man Wechselnote oder auch schweren Durchgang zu nennen. In diesem Satze —



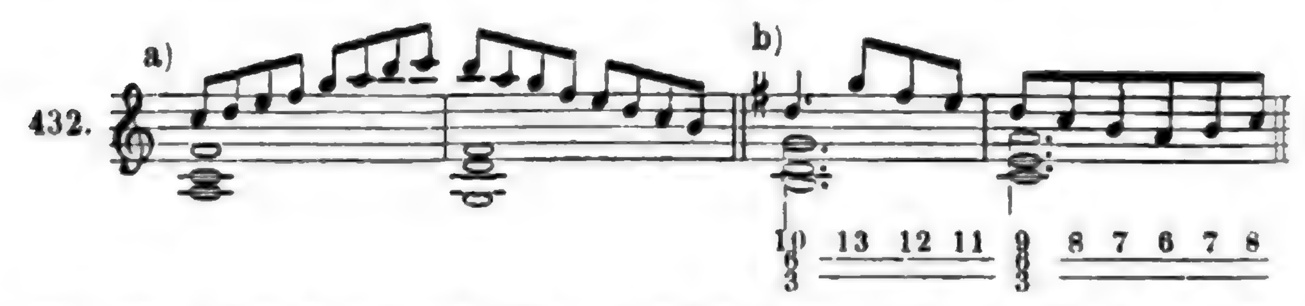
sind also die beiden *fis* der Oberstimme Durchgangs-, die beiden *e* Wechselnoten, ein Unterschied übrigens, den wir als unwesentlich und überflüssig nicht weiter beachten. Hätten wir uns der Wechselnote nicht bedienen wollen, so würden wir unser Ziel auch durch andere Rhythmisierung



erreicht haben, wenn wir die letzte Akkordwiederholung (bei *a*) oder den letzten Akkord (bei *b*) mit dem letzten Melodieton zusammengestellt und die vorangehenden Durchgangstöne dazu rhythmisch eingerichtet hätten.

Hier sind wir darauf gekommen, zwischen einem und dem anderen harmonischen Tone der Oberstimme zwei Durchgangstöne nacheinander anzuwenden. — Im Grunde war dies auch schon in No. 429 der Fall. Ziehen wir die Wiederholungen des einen Akkordes zusammen, setzen wir denselben in ganzen Taktnoten einmal unter die Oberstimme: so sehen wir zu einem Akkorde die ganze Tonleiter, — zwischen den Harmonietönen *c*, *e*, *g*, *c* die Durchgangstöne *d*, *f*, *a*, *h* — eingeführt. Hier ist es zu dem tonischen Dreiklang geschehen, das nachfolgende Sätzchen *a* —

Digitized by Google



erinnert, dass es (wie sich von selbst versteht) zu jedem anderen Akkorde geschehen kann, wofern wir nur von einem Harmonieton ausgehen und in einen Harmonieton wieder einlenken. Dies zeigt auch das Sätzchen *b*, in welchem gar drei Durchgangstöne hintereinander (*fis*, *e*, *d*) erscheinen, zwei zu dem ersten Akkorde, der dritte als Wechselnote zu dem zweiten[m].

Alle bisher aufgefundenen Durchgänge waren aus der Tonleiter der im Satze herrschenden Tonart genommen. Wir nennen sie

diatonische Durchgänge

und wollen vor weiterer Entwicklung des Durchgangswesens einige Übungen mit ihnen anstellen.

Vor allen Dingen ist zu bemerken, dass es nach der obigen Erklärung des Durchganges nicht darauf ankommt, in welcher Stimme wir Durchgänge machen; sie können (wie Vorhalte) in jeder Stimme, folglich auch in mehreren Stimmen gleichzeitig eingeführt werden. Hiernach erkennen wir also, dass jede Terz in irgend einer Stimme mit einem Durchgangston ausgefüllt werden kann: ferner jede Quarte mit zwei Durchgangstönen, oder (genauer zu reden) einem Durchgangs- und einem Wechseltone.

Alles dies wollen wir vorerst, zur Übung, möglichst reichlich anwenden. Wir legen hierzu die schon mehrmals behandelte

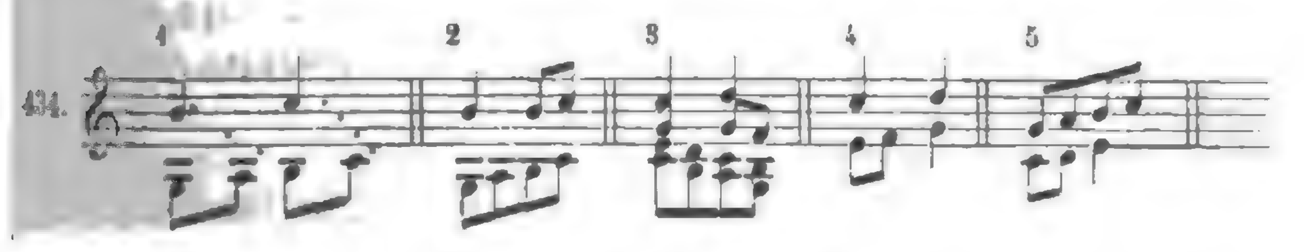
---

m Gen. B. Zugleich haben wir an diesem Sätzchen eine Bezifferung versucht, die nicht bloß die Harmonie, sondern auch die Durchgänge angäbe. Die Harmonie wäre mit 6 — für beide Akkorde hinreichend bezeichnet gewesen. Aber wie viel Umstände hat schon hier die Bezeichnung der Durchgänge gemacht! Jeder Durchgang, und um des Verständnisses willen jeder harmonische Beiton, musste seine Ziffer erhalten, alle Intervalle des Akkordes musste angegeben und ihre Fortdauer durch horizontale Striche (———) oder durch einen einzigen Horizontalstrich (wie wir der Kürze wegen getan) angezeigt werden! — Man erkennt hier eine vernünftige Grenze der Bezifferungskunst; sie sollte bei unseren Kompositionsentwürfen, bei fehlender Zeit oder beschränktem Raum als leichtere und engere Andeutung des harmonischen Inhalts behilflich sein, und nur hierzu ist sie von den guten älteren Komponisten gebraucht worden. Wo sie aber umständlicher und breiter ausfällt, als die Notenschrift selbst, da wäre ihr Gebrauch pedantisch. Wie viel Ziffern und Zeichen brauchte man gar zu den Beispielen des nächsten § und wie wollte man dabei die Noteneinteilung ausdrücken? Hier also scheiden wir von der Bezifferungskunst; sie kann uns nicht weiter begleiten.

Melodie No. 199 zum Grunde, harmonisieren sie unter *A* einfach, und führen dann unter *B* die nach obigem sich darbietenden Durchgänge ein.

Vor allem sehen wir bei *f* einen Durchgang, der dem Dreiklang im zweiten Achtel das Ansehen und Wesen eines Sekundakkordes erteilt. Schon früher, bei den Vorhalten namentlich (S. 264), haben wir solche doppeldeutige Erscheinungen gesehen und nicht nötig gefunden, uns weiter darum zu kümmern. Mögen wir das obige *f* im Basse Durchgangston oder Septime des Dominantakkordes nennen; wenn wir es nur zu gebrauchen wissen.

Warum haben wir bei *a* nicht den Quartenschritt des Basses ausgefüllt? — Dadurch wäre eine eigene Art verschobener Oktaven (1)



entstanden, noch ärger als die offenen Oktaven bei 2; denn es wären zugleich beide Außenstimmen in Sekunden oder vielmehr Nonen einhergegangen, und das ohne alle harmonische Notwendigkeit oder Veranlassung. Ein gleicher Fall wäre bei *e* zwischen Bass und Alt und anderswo eingetreten. Bei *d* haben wir eine Nonenfolge gesetzt. Bei dem stillen Wesen der übrigen Stimmen konnte der scharfe Wechselton im Bass unbedenklich

Digitized by Google

statthaben, da der bei *a* gerügte Oktaven-Anklang hier nicht eintritt.

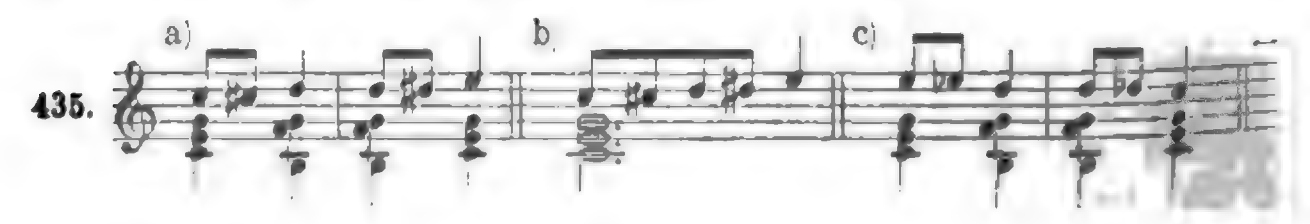
Warum haben wir bei *b* den Bass nicht ausgefüllt? Es wäre (man sehe oben 3) in der Tat nicht unzulässig gewesen; allein die Septimenfolge zwischen Alt und Bass und die Häufung der Durchgänge in drei Stimmen hätte dem Satze leicht ein gezerrtes Wesen gegeben.

Warum haben wir bei *c* und *g* nicht den Alt ausgefüllt? — Wir hätten dadurch im ersten Falle zwischen Diskant und Alt (4), im letzteren zwischen Alt und Tenor (5) Quinten hervorgerufen.*

§ 61. **Chromatische Durchgänge, Hilfstöne und deren Verhältnis zur Harmonie.** A. Der chromatische Durchgang. Was wir bis jetzt erfahren, setzt uns in den Stand, jede Terz und jedes größere Intervall mit Durchgangstönen auszufüllen. Die Durchgangstöne zergliedern alle diese Schritte.

Zergliedern wir nun ein kleineres Intervall, die Sekunde. So gut wir zwischen *c* und *e* den Mittelton *d* ergriffen, eben so gut können wir zwischen *c* und *d* den Mittelton *cis* ergreifen, folglich zwischen *d* und *e* den Mittelton *dis*. —

435.



Dies gibt mancherlei zu betrachten.

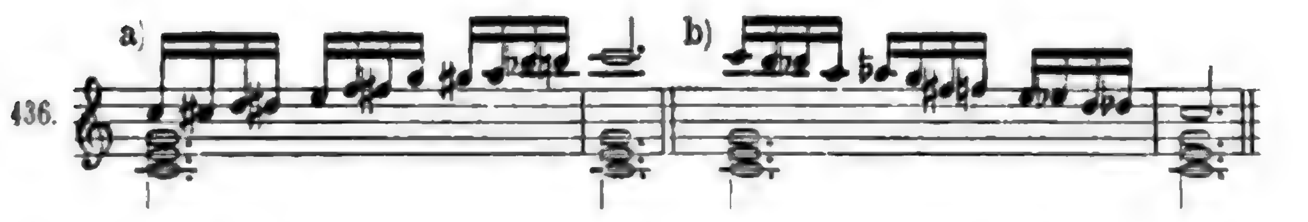
Erstens sind jetzt Durchgangstöne herbeigezogen, die gar nicht in die Tonart gehören. Man erinnert sich dabei an unsere frühesten melodischen Bildungen, No. 75 u. a.

Zweitens finden sich bei *b* sogar in dem engen Raum einer Terz drei Durchgangstöne nacheinander eingeführt; wir gelangen dahin, durch Fortsetzung dieses Verfahrens die ganze chromatische Tonleiter aufwärts *(a)* und abwärts *(b)*

---

* Achtunddreißigste Aufgabe: der Schüler hat ein paar Melodien in derselben Weise, wie früher die Vorhalte,
erst einfach,
dann mit Durchgängen im Diskant,
- - - - Alt,
- - - - Tenor,
- - - - Bass,
zuletzt- - - in allen Stimmen,
soweit sie untereinander verträglich und dem Sinn oder Geschmacke des Arbeitenden (denn tiefere Beweggründe sind noch nicht vorhanden) zusagend sind, zu bearbeiten.

Digitized by Google

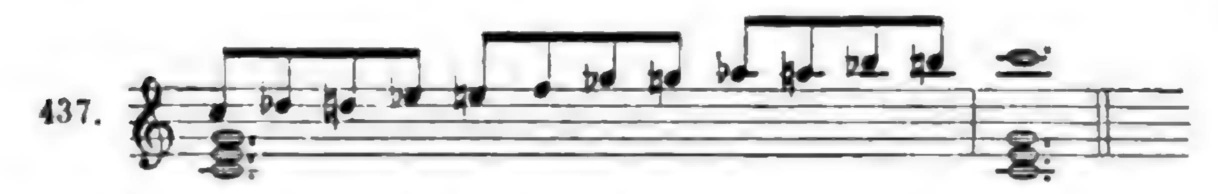
436. 

wie zuvor die ganze diatonische Tonleiter, zu einem einzigen Akkorde zu stellen, so dass über ihm und zwischen den harmonischen Tönen neun Durchgänge erscheinen.

Drittens aber sehen wir im Durchgange Stufen erhöht und andere erniedrigt erscheinen, die im Akkord in ursprünglicher Gestalt auftraten, z. B. *cis* gegen *c*, *es* gegen *e*. Diese Gestaltungen erinnern an die Lehre vom Querstande; man könnte einen Durchgang *cis*, der in einer Stimme gegen den Harmonieton *c* in einer anderen — nicht etwa bald nachfolgend sondern gleichzeitig auftritt, querständig nennen. Allein es würde hier zutreffen, was für andere, aber verwandte Fälle der Anhang M nachweist. Ein solcher querständiger Durchgang kann nicht verletzen, weil er in vernunftgemäßer Folge erscheint und gefasst wird; er kann kein Missverständnis in der Harmonie bewirken, denn er ist nur Bestandteil der Melodie und nur aus ihr zu erklären und zu rechtfertigen.

Beiläufig ergibt sich hier auch die richtige Schreibart der Durchgangstöne. Ein Durchgang, — z. B. in No. 435, a das *cis*, oder daselbst bei *c* das *es*, — ist nichts, als Überleitung des einen Melodietons *c* oder *e* in der anderen, *d*; man könnte sagen; *c* dehne sich so weit aus, stimme sich so weit hinauf, bis es *d* erreiche, desgleichen dehne sich *e* so weit aus, stimme sich so weit hinab, dass es *d* erreiche. Wenn nun nach dieser Auffassung der Durchgangston nichts als Fortsetzung des vorherigen Harmonietons ist, so muss er auch nach demselben genannt werden; also *c* stimmt sich hinauf zu *cis*, um nach *d* zu führen, *e* stimmt sich hinab nach *es*, um nach *d* zu gelangen.

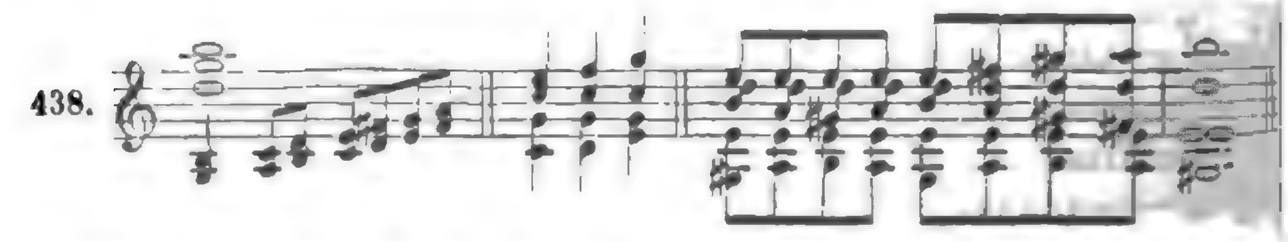
Hiernach ist in No. 436 größtenteils verfahren. Warum ist aber gegen die eben erwiesene Regel im ersten Beispiele statt *ais b*, und im letzten statt *ges fis* gesetzt worden? — Aus folgendem Grunde. Alle Regeln der Schreibart haben nur einen Zweck: das Niederzuschreibende so leicht und sicher wie möglich darstellen zu lassen; auch die obige Regel entspricht diesem Zweck: indem sie die Durchgänge nach ihrer Herkunft benennt und damit erklärt, zugleich aber eine Anzahl Wiederherstellungszeichen spart; die aufsteigende chromatische Tonleiter z. B. fordert, mit Erniedrigungszeichen geschrieben,

437. 

nicht weniger als **zehn** Vorzeichnungen, dagegen mit lauter Erhöhungen (also streng nach der Regel) nur **fünf**, und in unserer Weise nur **sechs** Vorzeichnungen. Nun aber würde die strenge Befolgung der Regel auf Töne führen, die der voraussetzlichen Tonart allzufremd, allzuentlegenen Tonarten angehörig wären; es könnte **befremden**, zu *C* dur *ais* oder *ges*, zu *A* dur *es* oder *fisis* erscheinen zu sehen, obwohl es der Sache nach — da die Durchgangstöne nicht zur Harmonie gehören — ganz unbedenklich wäre. Darum allein, um das befremdliche zu mildern, nennt man die Töne nach näher liegenden Tonarten oder Harmonien. — Die Abwägung dieser Rücksicht gegen den Vorteil der streng regelmäßigen Schreibart darf in den einzelnen Fällen dem Ermessen eines jeden anheim gegeben werden.

Was wir nun bisher an der Oberstimme gezeigt haben, kann in jeder anderen Stimme stattfinden. Man wird nur, vorzüglich in Mittelstimmen, darauf zu sehen haben, ob auch für Durchgänge, besonders für mehrere aufeinanderfolgende, innerhalb der Nebenstimmen Raum ist.

Und da die Durchgänge in **jeder** Stimme möglich sind, so müssen sie auch **gleichzeitig** in **zwei**, oder in **drei und mehr Stimmen** —

438. 

anwendbar sein; nur freilich, je mehr Durchgangstöne gleichzeitig gegen die Akkordtöne geführt werden, desto mehr werden diese verdunkelt, desto größer ist die Gefahr, mit den fremden Tönen Verwirrung anzurichten.

Noch einmal kehren wir auf den in No. 433 schon mit diatonischen Durchgängen versehenen Satz zurück, um nun auch die chromatischen Durchgänge in ihm einzuführen.

439.

Digitized by Google

Um den Satz reicher auszuführen, haben wir den chromatischen und diatonischen Durchgängen einige Vorhalte untermischt, dabei aber keineswegs alle möglichen Durchgänge benutzt. Denn dies würde nicht bloß in falsche Fortschreitungen der Stimmen verwickeln, sondern auch den Satz mit fremden Tönen überladen und die Stimmen verweichlichen, da sich die meisten ihrer Schritte in Halbtöne auflösten. Die Bearbeitung des Vordersatzes

441.

macht dies klar; man sieht, wie kleinlich besonders der Tenor im ersten Takte durch die peinliche Einzwängung der Halbtöne geworden ist.

Bei der Einführung der diatonischen Durchgänge liefen wir Gefahr, einen ursprünglich richtigen Satz durch Quintenfolgen und andere Missverhältnisse zu verderben. Bei den chromatischen Durchgängen gesellt sich noch eine neue Gefahr dazu, nämlich die Häufung fremder Töne und querständiger, oder doch gleichsam-querständiger Stimmfortschritte. Diese Anhäufung kann bis zu musikalischem Unsinn gehen, z. B. in dieser Behandlung des obigen ersten Taktes, — abgesehen von den Quinten und Oktaven, —

442.

wenn nämlich unter der Masse durchhinlaufender fremder Töne die wesentlich harmonischen Töne verloren gehen und alles Eben-

Digitized by Google

maß und Verhältnis in der Stimmbewegung verschwindet. Dagegen kann die freie, nicht überladene Führung einer Stimme durch harmonie- und tonartfremde Töne, wie dieser Satz aus Beethovens *F*dur-Quartett Op. 59

dem Ganzen Leben und Anmut verleihen. Der Vergleich dieses Satzes mit den vorigen erinnert uns, bei der Einführung der Durchgänge stets mit Vorsicht, mit Berücksichtigung der Nebenstimmen und mit Maß zu Werke zu gehen, damit nicht der ganze Satz überladen, oder einige Teile, oder die und jene Stimme in eine gegen andere unverhältnismäßige Bewegung versetzt werde. Schon die Arbeiten No. 434 und 440 sind von dem Vorwurf ungleicher Behandlung nicht frei zu sprechen; einzelne Stellen sind gegen andere zu reich ausgeführt. Hier ist es zur Übung geschehen, sonst hätten wir entweder die reicheren Stellen ermäßigen oder für die einfacheren andere Mittel der Bereicherung suchen müssen.

B. Der Hilfston. Durchgänge setzen, wo sie gebraucht werden sollen, jederzeit eine Tonlücke, einen solchen Schritt voraus, der noch die Einschiebung eines Tones zulässt. Zwischen *c* und *e* konnten wir *d*, zwischen *c* und *d* konnten wir *cis* einschieben; zwischen *c* und *cis* finden wir keine Tonlücke auszufüllen, also auch nicht die Möglichkeit, einen Durchgang anzubringen.

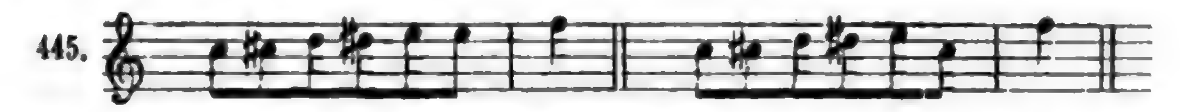
Gleichwohl kann selbst an solchen Stellen das Bedürfnis einer Ton-Einschiebung eintreten; dies erkennen wir, wenn wir erwägen, was eigentlich durch den Durchgang bewirkt wird.

Zunächst gewinnen wir durch ihn (wie im Vorhergehenden gezeigt ist) Ausfüllung größerer Schritte durch zwischenliegende Töne. Wollen wir nicht unmittelbar von *c* nach *d*, — von *c* nach *e*, von *c* nach *g* schreiten, so füllen wir die Lücken mit den dazwischenliegenden Tönen *cis*, — *d*, — *cis*, — *d*, *dis*, *e*, *f*, *fis*, — oder wie uns sonst gut scheint, aus.

Digitized by Google

Sodann aber dienen Durchgänge auch zur Erhöhung der rhythmischen Bewegung. Hier z. B.

werden die Halbnoten des ersten Sätzchens *a* mit Hilfe der Durchgänge bei *b* in Viertel, bei *c* in Achtel aufgelöst, die rhythmische Bewegung wird also erhöht oder lebhafter, beschleunigter. Dies können wir aber nicht mit Durchgängen erreichen bei dem Schritte von *e* nach *f*, weil zwischen diesen Tönen kein Durchgang möglich ist. Zwar könnten wir uns durch Tonwiederholung oder durch einen harmonischen Nebenton



helfen; aber aus mancherlei Gründen kann uns beides oft nicht zusagen; die erstere Hilfe kann bisweilen ärmlich erscheinen, die andere z. B. dadurch unanwendbar werden, dass der Bass ebenfalls von c nach *f* gehen sollte.

Für diese Fälle bedarf es also noch einer besonderen Hilfe. Wir leiten sie so her. Zu dem Satze *a*

machen wir bei *b* Durchgänge. Der Durchgangston *d* führt bei *b* von *c* nach *e*, aber auch (von *e*) nach *c* zurück. Folglich — führen wir ihn bei *c* gleich wieder zurück; wir gingen hier von *c* aus, um über *d* nach *e* zu gelangen, besannen uns aber unterwegs anders und kehrten zurück nach *c*. Das Gleiche ist bei *d*, *e*, *f* geschehen; bei *e* und *f* haben wir Halbtöne zu Hilfe genommen.

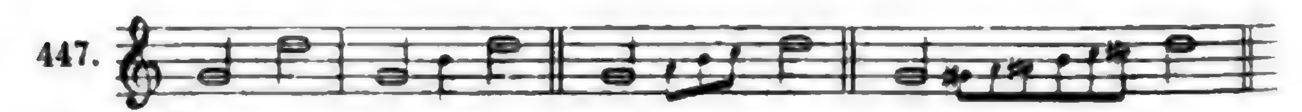
Dergleichen Töne heißen

Hilfstöne;

wir sehen, dass es deren im Abstand eines Ganztones (bei *c* und *d*) und eines Halbtones (bei *e* und *f*), ferner von oben kommende oder sinkende (bei *c* und *e*) und von unten kommende oder steigende (bei *d* und *f*) gibt.

Zuvor haben wir den Hilfston bloß aus dem äußerlichen Bedürfnis lebhafterer Bewegung erklärt, dabei aber seinen innerlichen Zusammenhang mit dem Durchgange wahrgenommen. Dieser letztere Punkt muss jetzt schärfer gefasst werden, er wird das Wesen des Hilfstones aufklären.

Wir haben gelernt, irgend ein weiteres Intervall, z. B. eine Quinte, erst mit den harmonischen Beitönen, dann mit den diatonischen, endlich mit den chromatischen Zwischentönen (Durchgängen) auszufüllen. Hier

447. 

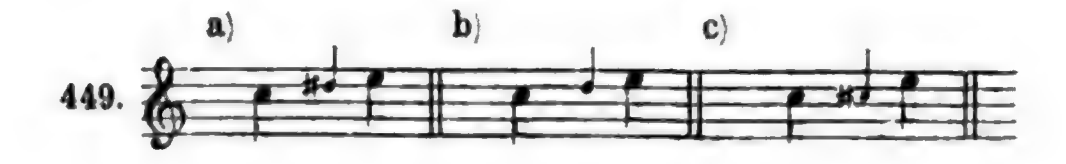
stehen diese Gestaltungen nochmals vor uns; zuletzt haben wir sechs, zuvor nur drei Zwischentöne gehabt, mithin hier nicht alle möglichen Zwischentöne benutzt, zuerst sogar gar keinen. Hieraus wird klar, dass wir nach unserem Willen und jedesmaligem Bedürfnis entweder alle, oder auch nur einige Zwischentöne sparen, z. B. von den innerhalb der Terz *c—e* möglichen drei Zwischentönen (*cis*, *d*, *dis*) nach Belieben keinen, oder alle drei, oder nur zwei

448.

nehmen können.

Aber welche werden im allgemeinen am zweckmäßigsten beibehalten? — Der Zweck des Durchganges ist, in den Folgeton hineinzuführen. Er muss sich also diesem Ton auf das Engste anschließen; dies ist oben bei *a* der Fall, wo der Durchgang einen ganzen Ton über dem Anfange beginnt und dann auf das Fliessendste, durch lauter Halbtöne, in den Folgeton hineinführt. Die zweite Form (*b*) zeigt den Durchgang mehr an dem Anfangs- als Folgeton haftend, eher zögernd, gleichsam sich entfernt haltend von seinem Ziele, als fördersam hineinführend; die dritte Form (*c*) widerspricht mit beiden Durchgangstönen der voraussetzlichen Tonart, und erscheint insofern als befremdlich und im allgemeinen unannehmbar.

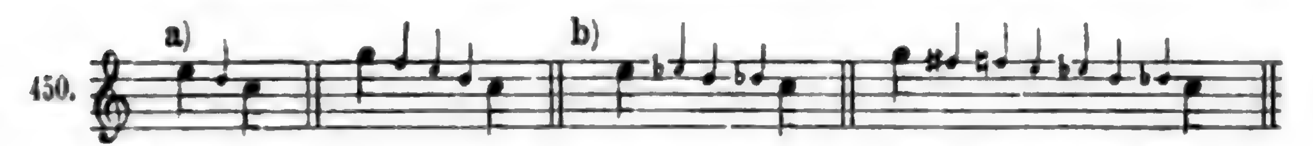
Mit gleichem Rechte können wir also auch nur einen der Durchgangstöne beibehalten. Dies wird dann am besten der zunächst am Ziele

449. 

Digitized by Google

liegende sein, also entweder der Halbton davor (*a*) oder der Ganzton (*b*), am wenigsten der entfernteste, bei *c* sich zeigende. Denn dieses *cis* führt gar nicht von *c* nach *e*, sondern nach *d*; es kann nicht *c* und *e* vermitteln, denn es ist nicht die Mitte von ihnen.

So verhält es sich auch im Hinabsteigen. Von der höheren Terz oder Quinte zum Grundton hinab haben wir bekanntlich folgende diatonische (*a*) und chromatische (*b*) Durchgangsfolgen, —

450.


die harmonischen Beitöne mit zugerechnet. Aus diesen Tonreihen können wir nach Belieben einen Teil wählen, den anderen weglassen, statt der letzten Tonreihe z. B. folgende verkürzte Tonfolgen setzen, deren letzte

451.

endlich als Rest einen bloßen Hilfston übrig lässt.

Während nun die vollständigeren Durchgangsfolgen, wie No. 450 zeigt, die Tonfolge kleiner gliedert und damit fließender macht, zieht sich bei Hilfstönen (die wir uns jetzt als unvollständig gewordene Durchgangsfolgen vorzustellen gelernt) die verknüpfende und verschmelzende Wirkung des Durchganges in den einen übrig gebliebenen Ton zurück. Hier —

452.

sehen wir im zweiten System Hilfstöne, die sich als Rest aus den im ersten System auftretenden Durchgangsfolgen darstellen. Die Bedeutung der Hilfstöne wird hier klar; der Hilfston führt glatt in den folgenden Melodieton hinein, während er sich vom vorhergehenden losgelöst und fremd (gleichsam entfremdet) zeigt, ja bei längerem Anhalten — man gebe z. B. den Melodietönen *c*, *g* Viertel-, den Hilfstönen *f* oder *fis* Halbtaktsgeltung — schroff gegen ihn auftritt. Folglich wird im allgemeinen für steigende Hilfstöne

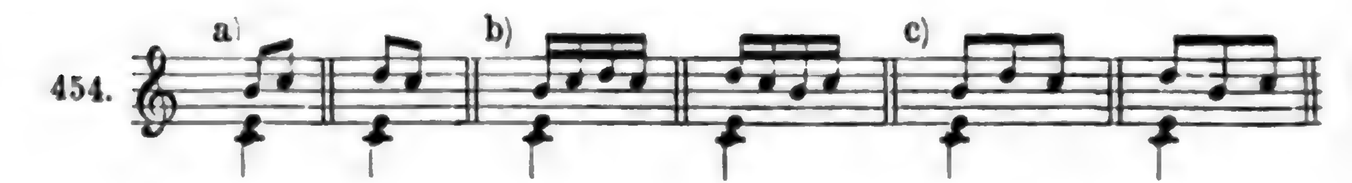
Digitized by Google

der hinaufführende Halbton (oben bei *b* das *fis*) vor dem Ganzton (oben bei *a* das *f*) den Vorzug verdienen, denn der erstere reißt sich von dem Vorton in der Tonleiter scharf ab und drängt sich in den folgenden Ton hinein, entspricht aber damit dem schon S. 22 beizeichneten Charakter hinaufsteigender Tonfolge. Dagegen würde für den sinkenden Hilfston im allgemeinen der der Tonleiter angehörige Vorton (oben bei *c* das *d*) dem beruhigenden Sinn hinabsteigender Tonfolge gemäßer erscheinen, als der fremd und losgerissen auftretende Halbton (oben bei *d* das *des*), der den milden Sinn des Hinabsteigens in das Schmerzliche verziehen würde. Der Sinn der ausnahmsweisen Wege (oben *a* und *d*) ist hiermit ebenfalls erläutert. —

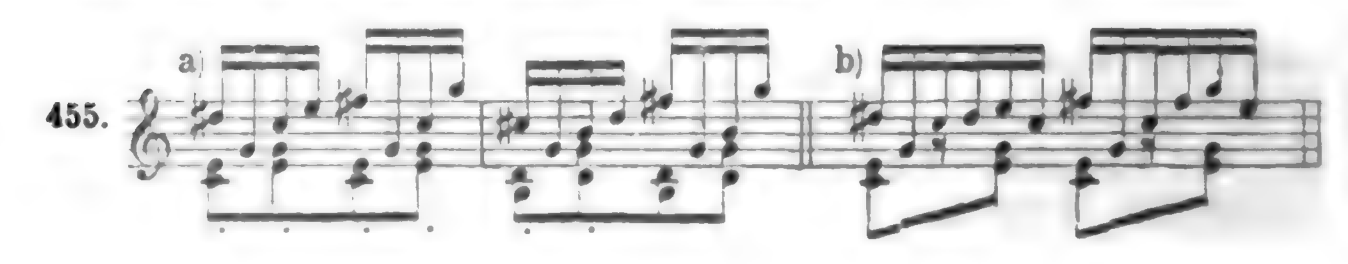
Nun aber besitzen wir einmal Hilfstöne von unten und oben, beide harmoniefremd, beide ihr Ziel im folgenden der Harmonie zugehörigen Ton findend. Folglich hat es kein Bedenken, sie beliebig zu verwenden, die steigenden zu steigender, die sinkenden zu sinkender Tonfolge, wie hier

453.

bei *a*; oder auch umgekehrt, wie bei *b*. Folglich können wir ferner einem sich wiederholenden Harmonieton einmal einen Hilfston von unten, einmal einen von oben vorsetzen, wie hier

454. 

bei *a*, können beides verbinden, wie bei *b*, ja können beide Hilfstöne, wie bei *c*, aneinanderreihen und den lösenden Harmonieton erst dann folgen lassen. Im letzteren Falle bleiben wir länger in der Gespanntheit, die jeder harmoniefremde Ton bewirkt, weil erst nach dem zweiten fremden Ton die Lösung folgt; die Auflösung ist verzögert. Dasselbe geschieht, wenn zwar gleich nach einem Hilfston Harmonietöne folgen, nicht aber der Harmonieton, nach welchem der Hilfston hinstrebte. Hier

455. 

bei *a* strebt *dis* nach *e fis* nach *g* usw.; zwischen Hilfston und Auflösung schieben sich aber Harmonietöne ein; bei *b* folgt den Harmonietönen die Wiederholung des Hilfstones, und verspätet die Lösung noch um einen Moment; es wären noch mehr Zwischenschiebungen möglich.

Ergänzend weisen wir noch auf eine zwar seltenere aber an ihrer Stelle vortreffliche Art der Hilfsnoten hin, welche früher der Überschlag genannt wurde, ein Name, für dessen Antiquierung kein Grund vorliegt. Es ist das die Verzierung eines abwärts führenden Tones durch die nachgeschickte obere Nebennote, also das Gegenteil der Wechselnote (vgl. auch 421[b]):

456.

Beiläufig erkennen wir hier, dass die bekannten sogenannten Manieren:

Vorschlag, von oben oder unten,

Doppelvorschlag (Anschlag), von oben und unten, oder von unten und oben,

Triller, bekanntlich ein mehrmals, rasch und gleichmäßig wiederholter Vorschlag, — bei längerer Dauer durch einen Nachschlag (Doppelschlag) abgerundet,

Doppelschlag, die Verbindung eines Vorschlags von oben mit einem anderen von unten (oder umgekehrt) mit zwischengesetztem Hauptton,

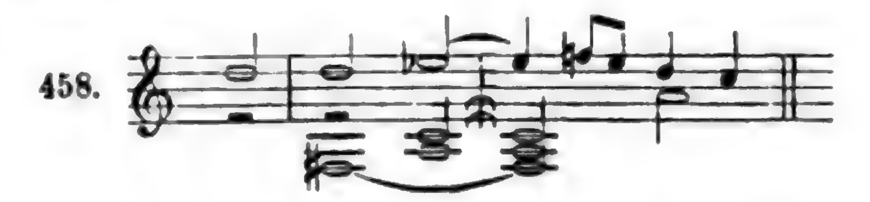
und all' ihre Unterarten nichts sind, als einfache oder gehäufte, wiederholte Hilfstöne. Sie sind den wesentlichen Melodietönen zugesetzt, erscheinen insofern als Nebensache, und werden daher gewöhnlich mit kleiner Schrift notiert. Allein man sieht leicht ein, dass sie im Sinn eines Tonstückes wesentlich bedeutsam sein können, — und nur deswegen dürfen die anderen Töne wesentlich genannt werden, weil sie zu der natürlichen Grundlage des Ganzen, der Harmonie, gehören; daher man jene Töne ebenfalls mit größeren Noten aufgezeichnet findet, und besonders in den Werken neuerer Zeit, wo sie mehr mit Bedeutung, zu bestimmtem Zwecke gesetzt werden, während sie in älteren Werken (namentlich vor K. Ph. E. Bach und Joseph Haydn) mehr willkürlich, als »Agrémens«, als beiläufige Ausschmückungen erscheinen.

C. Verhältnis zur Harmonie. So gewiss die chromatischen Durchgänge durch ein scheinbar querständiges Verhältnis

Digitized by Google

gegen die Harmonie (No. 436 437) kein Bedenken erregen, so gewiss ist dies auch hinsichts der Hilfstöne der Fall. Stellen wie diese

in denen *fis* gegen *f*, *g* gegen *gis* auftreten, oder diese ähnliche aus Mozarts Don Juan,



in der *f* gegen *fis* auftritt, enthalten allerdings einen schärferen Widerspruch zwischen Hilfston und Harmonieton, keineswegs aber einen verwerflichen.

§ 62. **Gebrauch der Durchgänge und Hilfstöne.** Der ganze vorhergehende Abschnitt war theoretischen Mitteilungen gewidmet: der gegenwärtige bringt die Anwendung der gewonnenen neuen Gestaltungen im Verein mit den S. 282 schon abgesondert bearbeiteten diatonischen Durchgängen.

Es bedarf dazu nur einer flüchtigen Anweisung, zu der folgender Satz

als Grundlage dienen mag.

Wir beginnen unsere Arbeit mit der

A. Figurierung der Oberstimme,

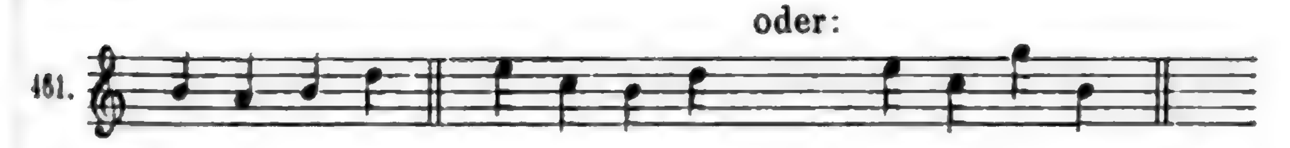
und zwar zuerst mit diatonischen Durchgängen und Hilfstönen.

Der erste, fünfte und sechste Takt bedürfen keiner Erklärung; sie enthalten, außer den Urtönen die Melodie, diatonische Durchgänge und Wechseltöne.

Die Viertelbewegung im ersten Takte lud zur Fortsetzung ein; man hätte im zweiten Takte zweimal *g* und zweimal *f*, oder dreimal *g* und einmal *f* schreiben können; die harmonische Figurierung erschien wenigstens etwas anziehender.

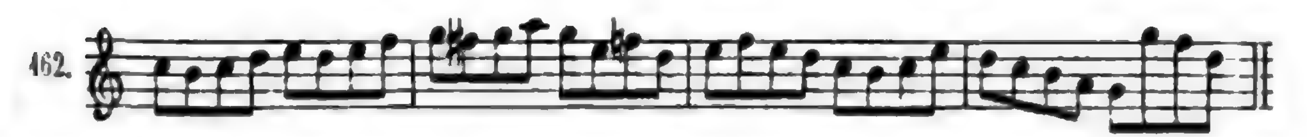
Nun war im dritten Takte Viertelbewegung noch notwendiger geworden. Man hätte dreimal *e* und dann *c* schreiben können; statt des zweiten *e* erschien der Hilfston *d* weniger einförmig. Es ist so die Figurierung eines einzelnen Tones entstanden, aus dessen Wiederholung und einem Hilfstone gebildet.

Der vierte Takt ist Nachahmung des dritten; mannigfacher und etwas schwunghafter hätte sich dieser und der siebente Takt etwa so



darstellen lassen; die dadurch nötigen Änderungen in der Begleitung verstehen sich von selbst.

Benutzen wir den Gedanken, dass ein einziger Ton durch Wiederholung und Umschreibung figuriert werden kann: so bietet sich aus No. 423 folgende tonreichere Gestaltung,

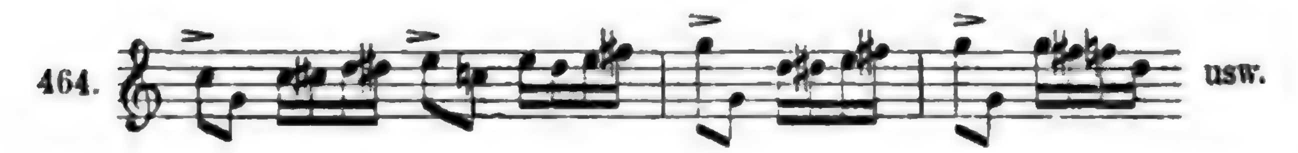


deren Vollendung und Begleitung, wie auch die der folgenden Beispiele, dem Schüler überlassen wird. Auch die freiere Bildung der beiden letzten Takte, so wie die allmähliche Auffindung und Herausbildung ähnlicher Gestaltungen bedarf keiner Erläuterung.

Von diesen unmittelbar an der Melodie der Oberstimme haftenden Gebilden wenden wir uns zur harmonischen Figurierung; wir bereichern die Oberstimme mit Tönen aus der zu Grunde liegenden Harmonie. Zunächst würde sich etwa diese Weise ergeben (die Begleitung lassen wir weg),

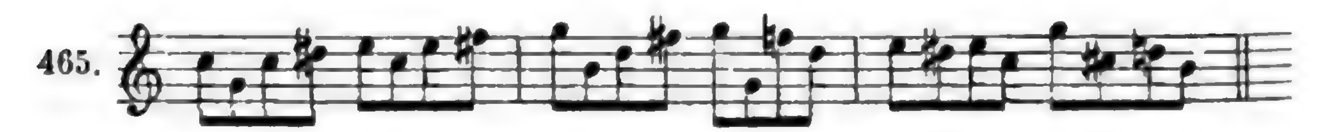
die außer den harmonischen Beitönen nur diatonische Durchgänge enthält. Wir schreiten von ihr zu chromatischen Durchgängen fort:

Digitized by Google



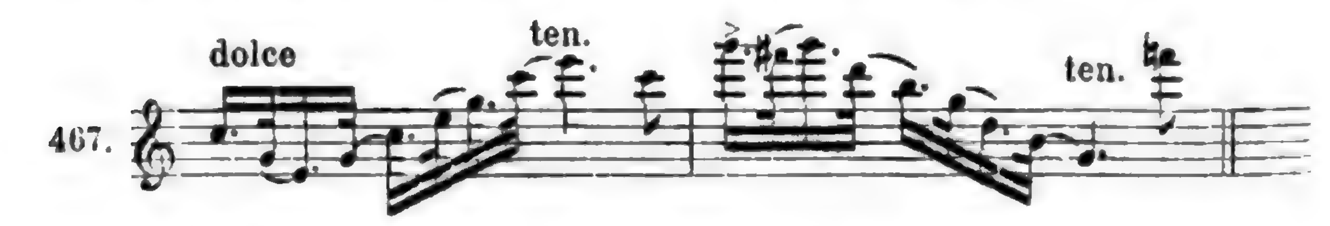
und haben dabei zum ersten Male mannigfaltigere Rhythmisierung erlangt. — Nur im Vorbeigehen erinnern wir an die reichen und mächtigen Mittel, die der Rhythmus darbietet und die bis auf No. 463 in unseren jetzigen Arbeiten noch unbenutzt liegen, während wir schon in den ersten Kapiteln (von der ein- und zweistimmigen Komposition) erkannt haben, wie der Rhythmus die einfachste Tonfolge vervielfältigen kann.

Wollen wir chromatische Durchgänge wie in No. 455 mit harmonischen Beitönen und der gleichmäßigen Weise von No. 463 vereinen: so ergeben sich Bildungen, wie diese:



oder, in größerer Ausdehnung, wie die bei *a*, *b*, *c* versuchten,

oder in weit erstreckter Figurierung, wie diese:



oder in ähnlicher Weise, aber lebhafter, stärker:

und was der Umgestaltungen und reicheren Ausführungen mehr sind, die sich bald näher zum Thema halten, bald häufiger oder entschiedener von ihm abgehen, bald ein einziges Motiv festhalten, bald unter zwei und mehr Weisen wechseln.

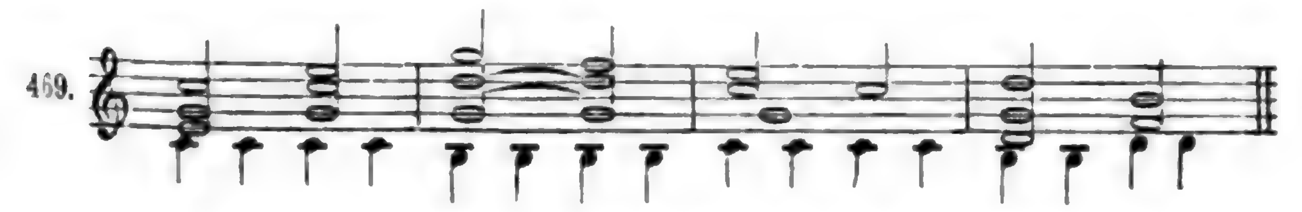
Der aufmerksame Schüler sieht bald, dass die wenigen von No. 460 bis 468 gegebenen Entwicklungen nur einzeln aufgegriffene Andeutungen aus einer geradezu unerschöpflichen Menge von Figurierungen sind, die sich aus harmonischen Beitönen, eigentlichen und uneigentlichen Durchgängen ergeben, und die den einfachsten Satz zu reichster Melodiequelle werden lassen. Auch die Entwicklungen, welche sich in der ersten Abteilung, in der einstimmigen Komposition ergaben, konnten unerschöpflich genannt werden, mussten aber der Harmonie entbehren. Jetzt haben wir auf doppeltem Grunde, nämlich der diatonischen Tonleiter und der Harmonie, dieselbe Beweglichkeit, denselben Gestaltenreichtum der Melodie wieder erlangt; — aber in Verbindung mit Harmonie, und von ihr gestützt.

Da wir uns schon auf den Punkt erhoben haben, in der Harmonie nicht mehr abstrakte Akkorde sondern vereinigte Stimmen zu erblicken, so kann die im Obigen angeschaute Figurierung ebensowohl auf eine Mittelstimme oder den Bass, als auf die Oberstimme angewendet werden. Wir wenden uns zuerst zu der

B. Figurierung des Basses,

denn dieser ist als Außenstimme (S. 78) freier Bewegung offenbar fähiger, als Mittelstimmen, die zwischen Ober- und Unterstimme eingezwängt sind.

Gehen wir auf No. 422 zurück, so finden wir einen an melodischer Bewegung so armen Bass, dass wir vorerst nichts mit ihm anzufangen wüssten, als etwa lebhaftere Rhythmisierung.

469. 

Um diesem dürftigsten Anfang aufzuhelfen, könnte man einen Hilfston statt der bloßen Tonwiederholung (*a*) oder nebst ihr (*b*)

Digitized by Google

auf dem zweiten Taktteil, oder auf dem ersten (*c*) einführen, und mit einem anderen Hilfstone, der ebenfalls unter dem Hauptton anzubringen wäre,

den ersten und zweiten Takt und Akkord verbinden. Eine der weiteren Entwicklungen aus diesen in No. 470 so gering erschienenen Motiven wäre diese,

der sich anziehendere und reichere leicht anschlössen.

Wollen wir aber die melodische Grundlage, die der Bass von No. 460 darbietet, verändern; so würden wir in der harmonischen Figurierung das Mittel finden, zu reicherer Grundlage zu gelangen. Wir würden den Bass zunächst etwa in dieser Weise*

anlegen, und dann mit Hilfe aller Arten von Durchgängen, z. B.

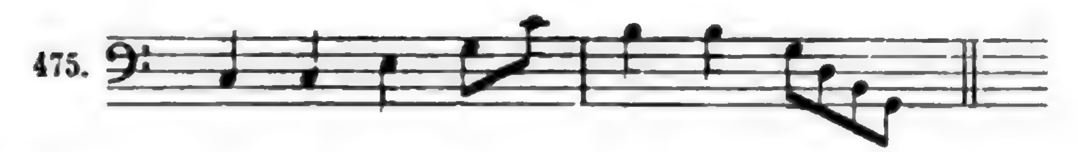
zu weiteren und weiteren Gestaltungen ausführen. Man erkennt,

---

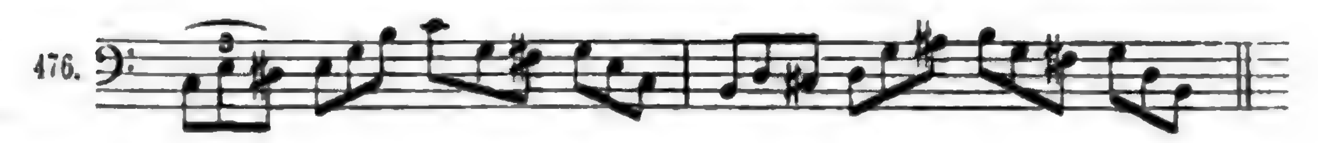
* Die übergesetzten Noten sind Andeutungen der Oberstimme, die eine Oktave höher liegt, als diese Noten.

Digitized by Google

dass diese Figurirung aus Nr. 473ᵃ, *a* hervorgegangen ist, jedoch nicht ohne Veränderung der Grundlage, die zu No. 474 zunächst so



geheißen haben würde; es zeigt sich wieder, wieviel Zwischengestalten hier übergangen sind. Eine näher liegende Entwicklung aus No. 473, *b* würde diese



sein. Vergleichen wir diese mit ihrem Vorbilde, so sehen wir, um wieviel einfacher und folgerechter sich die näheren Entwicklungen gestalten, und um wieviel losgebundener, reicher und willkürlicher die entfernteren.

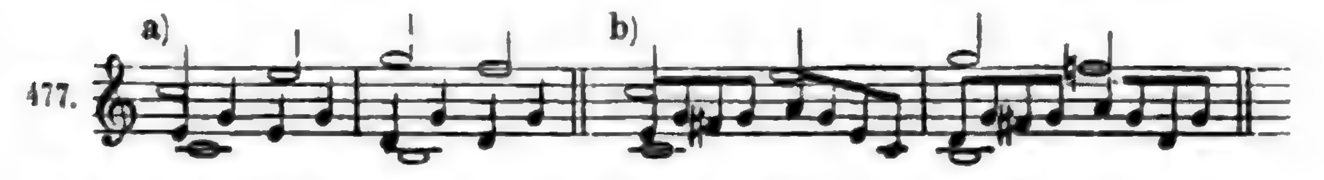
Es ist nicht zu leugnen, dass diese freieren Gestaltungen oft überwiegenden Reiz vor den strenger an der Grundlage oder am ersten Motiv festhaltenden voraus haben. Der Schüler darf sich aber diesem verlockenden Reize nicht zu früh hingeben, sondern muss in stetigem Fortbilden treu beharren, bis ihm folgerechte Ausbildung einer einzigen Grundgestalt und damit innere Einheit im Bilden auch in diesen Formen ganz sicher zu eigen geworden ist. Er sichert damit seinen künftigen Werken Haltung, und seinem Erfindungsvermögen unglaublich reiche Entwicklung.

Nur wenig bleibt über die

C. Figurierung einer Mittelstimme

noch zu bemerken.

Zunächst steht uns dabei der enge Raum im Wege, der einer Mittelstimme in der Regel gewährt werden kann. Wir müssen also entweder die Stimmen weiter auseinanderlegen, oder beide Mittelstimmen (wie früher in No. 251, *c*) in eine einzige zusammenziehen. Auf letzterem Wege könnten wir aus No. 460 zunächst die Gestalt bei *a*, dann die bei *b*,



und viele ähnliche hervorrufen; auf ersterem Wege könnten Gebilde, wie dieses —

478.

gefunden werden.

Diese Andeutungen genügen, alle Gestalten des Durchganges im Verein mit denen der harmonischen Figurierung bis zu höheren Aufgaben zu üben, und dadurch es in Melodie- und Figuren-Erfindung zu höherer Vollkommenheit zu bringen*).

Gleichwohl empfehlen wir dem eifrigen Schüler eine letzte Übung, die ihm zwar nicht hier, desto mehr aber bei den künftigen polyphonen Arbeiten (über die der zweite Teil das Nähere mitteilt) zu statten kommen wird. Es ist nichts anderes, als die

Anwendung von Durchgang und Hilfston, harmonischer Figuration und Vorhalt auf Harmoniegänge.

Diese Arbeit kann bei der Gleichmäßigkeit der harmonischen Unterlage, die sich in den Gängen darbietet, nicht anders als leicht sein. Wir geben daher nur zur Anregung wenige Beispiele, die sich abermals an den S. 138 u. f. benutzten Gang knüpfen.

In diesem Gang geht der Bass einen Schritt um den anderen eine Quarte, die dritte Stimme ebenso eine Terz abwärts, im übrigen alles diatonisch. Füllen wir diese Schritte, die uns zuerst auffallen, mit diatonischen Durchgängen aus.

479.

Warum haben wir außer den beabsichtigten Durchgängen bei *a* noch der Oberstimme Vorhalte gegeben? — Weil die Durchgänge gegen die Oberstimme sonst Quinten gebildet hätten. In *b* werden alle drei oberen Stimmen aufgehalten. Versuchen wir, der Oberstimme Durchgänge einzuschalten; es können dies natürlich nur chromatische sein.

---

* **Neununddreißigste Aufgabe:** Durcharbeitung einer kürzeren und einfach geführten Übungsmelodie nach den oben gegebenen Andeutungen.

Wir haben nicht, wie in No. 479, mit der zweiten Stimme von *c* nach *h* gehen können, weil sonst zwischen ihr und dem von *c* durch *h* gehenden Bass Oktaven entstanden wären; auch von *c* aufwärts nach *d* hätte die zweite Stimme nicht gehen dürfen, um nicht die Rückkehr des chromatischen Durchganges in die Harmonie zu verdunkeln. Daher sind die Mittelstimmen gegeneinander verwechselt (umgekehrt), die zweite ist dritte Stimme und die dritte Stimme aus No. 479 ist zweite geworden; man hätte auch die Oberstimmen so

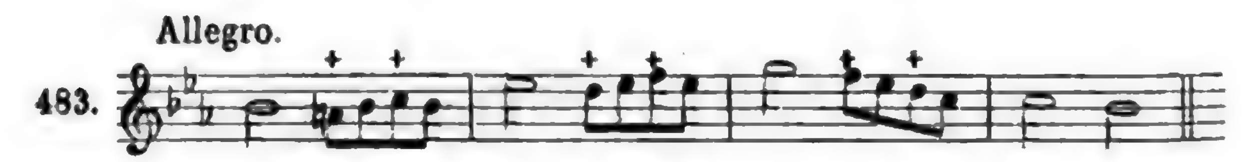
und die Bassstimme wie in No. 480, *b* führen können.

Hier hat die Bewegung einer Stimme die der anderen herbeigezogen. Ebensowohl kann aber ein Figuralmotiv aus freiem Entschlusse durch mehrere oder alle Stimmen geführt werden, — und zwar entweder ein einzelnes Motiv, oder verschiedene miteinander abwechselnde. Ein letztes Beispiel diene als Fingerzeig auf die reichsten und mannigfachsten Gestaltungen, die der forschende Schüler hier ausfindig machen kann.

Digitized by Google

Die vier ersten Sechzehntel des Diskants können als Hauptmotiv gelten; sie werden im Tenor ziemlich genau, im Alt und Bass weniger getreu wieder benutzt; in allem Übrigen geht jede Stimme ihren eigenen freien Weg. Damit gestaltet sich der erste Takt zu den beiden ersten Akkorden des Ganges und kann im ganzen als ein größeres Motiv angesehen werden, das die folgenden Takte weiterführen*.

§ 63. **Behandlung von Melodien, unter Annahme eines Teiles ihrer Töne als Durchgänge und Hilfstöne.** Wenden wir noch einmal, wie S. 279 bei Gelegenheit der Vorausnahmen und Vorhalte, den Blick auf unsere früheren Melodien, so erkennen wir, wie weit mannigfaltiger und lebendiger sie sich hätten gestalten und behandeln lassen, wäre es uns damals möglich gewesen, neben den Akkordtönen auch harmoniefreie Töne zu verwenden. Eine Melodie wie jene volkstümlich gewordene aus Webers Freischütz.



würde, wollte man nach unserer bisherigen Weise jedem Ton einen Akkord anhängen, lächerlich beladen einhergehen.

Von jetzt an haben wir bei jeder Melodie zu erwägen,

1. welche Töne besser harmoniefrei zu lassen,
2. welche besser — oder notwendig als Bestandteile der Harmonie zu behandeln sind.

Notwendig müssen diejenigen Töne als Harmonietöne aufgefasst werden, deren wir bedürfen, um die für Konstruktion und Zusammenhang der Modulation nötigen Harmonien einzuführen. Wieviel und welche Töne außerdem als Bestandteile der Harmonie oder als Durchgangs- und Hilfstöne gelten sollen, das hängt — bis sich tiefere Beweggründe geltend machen — vom Ermessen des Arbeitenden ab.

Nur das Eine sei als vorläufiger Wink gesagt:

> je mehr Akkorde verwendet werden, desto beladener und schwerer wird der Satz, — je weniger, desto leichter und beweglicher.

Betrachten wir zu weiterer Verständigung diese Melodie, —

---

* Vierzigste Aufgabe: Ausführung einiger Gänge nach obigen Andeutungen am Instrument, — nötigenfalls mit Aufzeichnung des Gangmotives.

Die Übung muss zu verschiedenen Zeiten, mit ruhigem Fortschritt vom Leichten zum Schwereren unternommen werden.

Digitized by Google

so macht schon die Überschrift darauf aufmerksam, dass der Satz leicht beweglich sein soll. Wie könnte das gelingen, wenn wir jedem der leichten Achtel einen Akkord aufbürdeten? Wir werden vielmehr

Takt 1 die Töne *fis* und *ais*,
- 2 - - *cis* - *a*,
- 3 - - *eis*, *e*, *dis* und wieder *e*,
- 4 - - *h* und *gis*

als Hilfs- oder Durchgangstöne auffassen, — und so in den folgenden Takten. Notwendig erscheinen hier, wo sich nicht einmal ein Vordersatz absondert, nur die Harmonien des Schlusses; der Schlussakkord füllt unzweideutig den letzten Takt, zum Dominantseptimenakkorde bietet der vorletzte Takt die Töne *fis*-*d*-*c* und nochmals *fis*; die beiden *e* mögen als Durchgang und Hilfston gelten, — oder auch als None, wenn man den Nonenakkord nicht zu schwer und aufgeblasen für das leichte Sätzchen findet.

Soviel war sicher festzustellen, wenn man nicht den Charakter der Melodie ganz vernichten wollte. Im Übrigen ist mancherlei möglich. Am leichtesten (für ein *Presto* oder *Prestissimo* am günstigsten) würde die Behandlung bei *a* und *b*

sein, in der zwei volle Takte zu einer Harmonie zusammengefasst sind; harmoniereicher sind die Behandlungen bei *c* und *d*, aber

auch lastender, am meisten die dritte. Weitere Auseinandersetzung und Anleitung scheint umsoweniger nötig, als wir von Melodien, die bloß zur Übung angefertigt sind, bald zu solchen übergehen, die dem Kunstleben selber angehören*.

§ 64. **Weitere Wirksamkeit der Durchgänge.** Zunächst haben die Durchgänge und Hilfstöne den Tonreichtum unserer Sätze, dann den linderen und geschlosseneren Gang unserer Stimmen gesteigert, endlich — und das erschien als das Bedeutsamste — von der Überlast stets geschlossener Akkordreihen befreit. Allerdings können durch überhäufte Anwendung der Durchgänge Melodien, die anfangs zu eckig waren, jetzt allzusehr abgeschliffen, es kann mancher Charakterzug — besonders des Basses, der gern markig, entschieden, in größeren Schritten einhergeht — verwischt werden. Vielleicht wäre das schon dem Satze No. 338 zum Vorwurfe zu machen, wiewohl man über den Grad weicherer oder schärferer Stimmführung gründlich nur aus dem Sinne jedes Tonstückes urteilen kann und hierzu erst Aufgaben von bestimmtem Charakter erwartet werden müssen.

Der entscheidende Fortschritt bleibt aber allerdings der, dass wir nicht mehr genötigt sind, jedem Melodieton einen Akkord aufzuladen, dass wir neben der Harmonie harmoniefreie Töne haben. Hiermit treten wir aus dem Joche der Akkordik frei heraus; unsere Harmonie löst sich auf in vier Stimmen, deren jede sich frei in melodischer Weise entfalten kann, gestützt auf Harmonie, nicht aber an sie gefesselt.

Dieses Stimmwesen kann sogar, am rechten Orte, vorherrschen vor dem Akkordwesen. So schreibt Mozart in der Zauberflöte folgendes:

486.

in einem raschen, leicht bewegten Satze. Man erkennt, dass die Achtel *g-h* Takt 2 eigentlich der Akkord *g-h-d* sind, der in den Oberstimmen aber durch zwei Vorhalte, *a* und *c*, aufgehalten wird, während die Unterstimme den Akkordton *h* zu den Vorhalten, dann aber zu den Akkordtönen *g-h* den Durchgang *c* bringt, der fließend in den folgenden Akkord führt. Die Stelle heißt ursprünglich so, wie sie hier bei *a* oder *b* oder *c* —

---

* Einundvierzigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XVII gegebenen Melodien.

Digitized by Google

47. a) b) c)

gesetzt ist, wo sich Akkordtöne und Durchgänge e oder Vorhalte deutlicher voneinander abheben. Mozart aber brauchte schwungfreiere, glattere Stimmen, und warf mit sicherer Hand und klarem Sinne Vorhaltston und Akkordton, Akkordton und Durchgang übereinander; das Spiel der Stimmen trägt uns auf leichter Woge dahin, kein Mensch denkt an Akkorde.

Ebenso verhält es sich mit dieser Stelle, —

48.

wo durch gleiche Anwendung von Vorhalt und Durchgang gleichmäßiger Gang aller Stimmen und ruhiger diatonischer Einherschritt des Basses erhalten worden ist.

Wenn nun die Durchgänge schon gewissermaßen eine Rolle in der Harmonie zu spielen anfangen, sich immer bedeutsamer in die Harmonie — zu der sie von Haus aus gar nicht gehören — eindrängen: so darf es zuletzt kaum noch befremden, wenn sie sich auch als

gleichsam-harmonische Töne

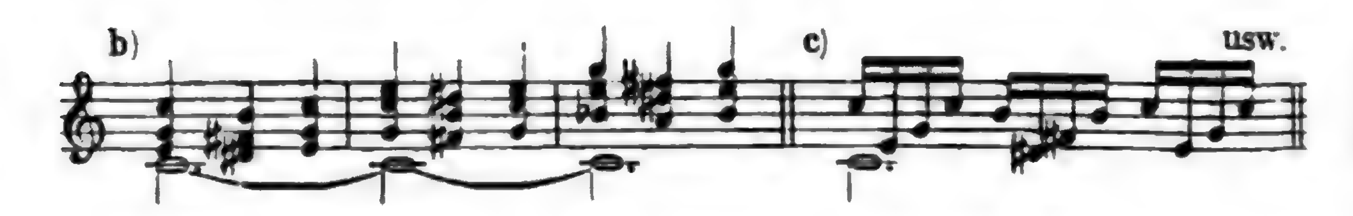
geltend machen und Anwendungen gleich wirklichen Harmonietönen sich aneignen. Dies geschieht in vierfacher Weise.

1. Durchgangs-Akkorde.

Da Durchgänge in mehreren, ja allen Stimmen gleichzeitig stattfinden können, so lässt ihr Zusammentreffen bisweilen Akkordgestalten zum Vorschein kommen, die weder in der Modulations-Anlage notwendig, noch — als Akkorde — vom Komponisten selbst beabsichtigt waren. Hier bei a,

49.

Digitized by Google



sehen wir eine Melodie, die zu ihrer notwendigen harmonischen Begründung eigentlich nur der Dreiklänge auf *c*, *f*, *g*, *c* bedurft hätte; man kann noch die Dominantakkorde auf *c* und *g* und die Molldreiklänge auf *d* und *a* (diese alle für Takt 2 und 4) zufügen. Nun erscheinen aber, dem Notengehalt nach, noch die Akkorde

d - *f* - *a* - *c*
dis - *fis* - *a* - *c*
a - *c* . . . . - *g* (fehlt *e*)
ais - *cis* . . . - *g* (fehlt *e*),

die weder notwendig für die Modulation, noch in ihrem eigentlichen Sitz einheimisch, noch nach ihrer eigentlichen Natur behandelt sind. Man muss daher annehmen, dass der Komponist gar nicht beabsichtigt hat, diese Akkorde zu setzen; er hat gegen die Oberstimme seine Unterstimmen in fließende Bewegung gesetzt, hat dies nur mit Hilfe von Durchgängen gekonnt — und so sind diese

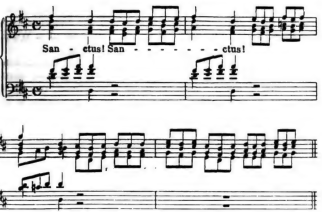
Scheinakkorde

(das ist der andere Name für dergleichen Gestalten) zum Vorschein gekommen. Bei *b* liegt im Grunde nur ein einziger Akkord, *c-e-g* (und *b*) vor; die Durchgänge der Oberstimmen bilden inzwischen die Scheinakkorde *h-dis-fis* und *dis-fis-a* — oder, wenn man sie zusammenfasst, den einen Scheinakkord *h-dis-fis-a*. Dass dies nichts als Durchgangserscheinungen, nicht etwa wirkliche Akkorde sind, zeigt die Folge; der wirkliche Akkord *h-dis-fis-a* hätte sich nach *E* moll oder Dur auflösen müssen*. Gleiche Gestaltung zeigt sich im *Sanctus* der hohen Messe von Seb. Bach** in unbestreitbarer Weise. Es beginnt (sechsstimmig, 2 Sprane, 2 Alte, Tenor, Bass) so, —

---

* Bei *c* ist an harmonische Figuration erinnert.

** Im Klavierauszuge vom Verf. bei Simrock in Bonn herausgegeben. Die Begleitung ist in No. 488 (anfangs vereinfacht) aus dem Klavierauszug angeführt, gewiss aber mit der Partitur in allem wesentlichen übereinstimmend.

490.


und die Begleitung gibt vollkommen unzweideutig, auch nicht durch einen einzigen Durchgang verstellt, diese Akkordfolge —

491.

als eigentlichen Harmoniegehalt. Alles übrige ist Durchgang, alle in den Oberstimmen auf die zweiten Achtel der Triolen fallenden Harmonien sind Durchgangs-, sind Scheinakkorde.

Statt vieler anderen stellen wir hier —

492.

noch zwei Durchgangsgestalten auf. Im ersten Satze liegt nur ein Akkord (*c-e-g*) vor, dem man durch einen zweiten (*f-a-c*) einen Gegensatz geben kann; *dis-fis-a-c* dagegen ist in der Modulation gar nicht motiviert, es gibt nur einen verwegenen Accent, einen Schlag gegen die Melodie — und ist nur ein Zusammenstoß von Durchgängen. Im zweiten (aus dem Freischütz) hat K. M. v. Weber nur einen prallen, patzigen Accent für sein naseweiß-drolliges

Digitized by Google

Ännchen gebraucht und dazu Hilfstöne für alle vier Stimmen zusammengedrückt; dass diese den Schein des Akkordes *f-as-c-es* annehmen, ändert den Sinn nicht — und der Akkord in Wirklichkeit hat mit der Modulation Webers nichts zu tun.

Es kann nicht unbemerkt bleiben, dass alle dergleichen Erscheinungen gleichwohl mehr als eine Deutung zulassen, dass man wenigstens in vielen Fällen (z. B. im ersten Satze von No. 492) berechtigt ist, ebensowohl wirkliche als Scheinakkorde anzunehmen, und zwar wirkliche, die unter dem Einflusse des Melodieprinzips (S. 237) auftreten. Auch bei den Vorhalten stießen wir (S. 265) auf dergleichen mehrdeutige Erscheinungen; jetzt wie bei jenen soll uns der unfruchtbare Streit um die Deutung fern bleiben; uns genügt die Sache und ihre Beherrschung.

Betrachtenswerter ist eine Harmoniefolge, der wir häufig (namentlich bei Seb. Bach) begegnen,

493.

weil in ihr Verschiedenes zusammentrifft, die Beurteilung des Anfängers zu verwirren, wir sagen: die Beurteilung, nämlich des Harmonieganges, — denn der unbefangene Sinn wird hier nicht beunruhigt. Zuerst tritt der Akkord *h-dis-(fis)-a-c* auf, löst sich aber nicht nach *E* moll auf, sondern geht nach *cis-e-g-h*; desgleichen geht im zweiten Takte der Akkord *e-gis-(h)-d-f* nicht nach *A* moll, sondern nach *fis-a-c-e*. Dann wieder gehen die Akkorde *cis-e-g-h* und *fis-a-c-e*, die man — für sich allein betrachtet — als Septimenakkorde aus dem großen Nonenakkorde zu fassen hätte, nicht nach *D* und *G* dur, sondern in die verminderten Septimenakkorde von *E* und *A* moll. Alle diese Abweichungen erklären sich, sobald man *cis-e-g-h* und *fis-a-c-e* nicht als wirkliche, sondern als Scheinakkorde fasst. Das melodische Prinzip herrscht vor, führt die Stimmen so glatt und paarweise verbunden, wie einst in No. 188, und lässt vier und vier Durchgänge in Scheinakkorden zusammentreffen*.

---

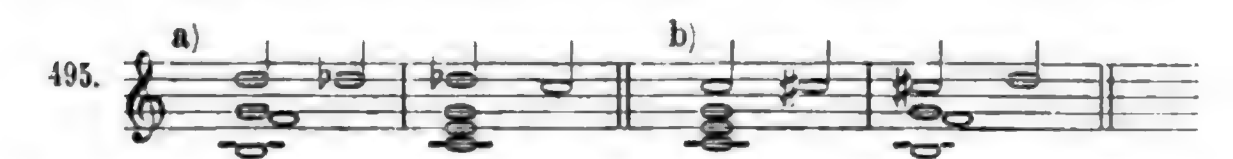
* Eben hieraus begreift sich, dass auch das einigermaßen querständige Verhältnis des *gis* im Tenor gegen das *g* der Oberstimme (S. 296) keinen Anstoß erregt; die durchaus fließende und folgerechte Stimmführung bildet zwei getrennte Glieder von je vier Vierteln.

Tatsächlich wichtiger ist die Erscheinung der

2. Durchgänge als Vorhalte,

die sich zeigt, wenn bloße Durchgänge (wie hier

bei *a* die Töne *fis* und *d-fis*) als Vorhalte festgehalten werden (wie bei *b*), als wenn sie zum vorigen Akkorde gehört hätten. Dies haben sie natürlich nicht, aber man hat sie zu demselben gehört — und darin liegt ihr Recht und ihre Vorbereitung. Der Satz *c* ist nur eine andere Schreibart von *b*. Man bemerkt übrigens, dass auch hier die Erklärung an den Begriff eines Durchgangsakkordes anknüpfen, dass man vor dem Vorhalt einen Akkord (oder Scheinakkord) *g-h-d-fis* annehmen kann. Dieselbe Auslegung würde hier —

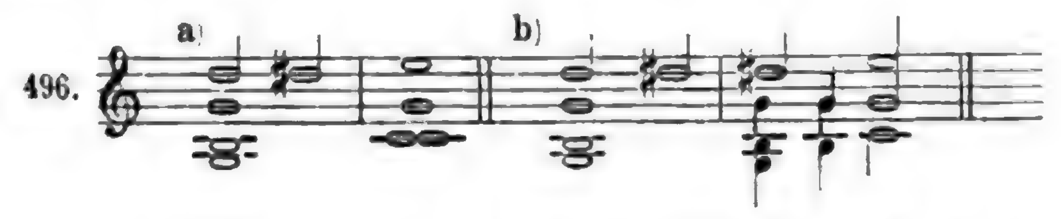


auf den Fall bei *a* passen, nicht aber auf den bei *b*. Im ersteren kann man für die Erklärung des Vorhaltes einen Durchgangsakkord *g-h-des-f* annehmen, dagegen ist ein Akkord *c-e-g-cis* undenkbar, da kein Terzenbau von *c* auf *cis* führt. Hier bei *b* ist also ganz unstreitbar ein Durchgang als Vorhalt festgehalten worden, — und zwar ein gegen den Grundton chromatischer.

Dagegen knüpft sich an den Fall bei *a* eine neue Betrachtung. Die Durchgangsakkorde waren allesamt den uns schon bekannten Harmonien gleich; hier in dem aus einem Durchgang entstandenen *g-h-des-f* sehen wir den ersten Fall, dass

3. neue Harmonien aus Durchgängen

entspringen; denn einen Septimenakkord mit verminderter Quinte und kleiner Septime kennen wir noch nicht. Fügen wir einen zweiten Fall



zu. Bei *a* sehen wir *dis* als Durchgang von *d* zu *e*; bei *b* wird

dieser Ton festgehalten und es erscheint eine Gestaltung *g-h-dis*, die sogar gleich nachher die Form eines Sextakkordes (*h-g-dis*) annimmt. Man kann dabei stehen bleiben, *dis* trotz seines langen Verweilens selbst unter Veränderung der Akkordform für einen bloßen Durchgang zu erklären. Und wenn man dieselbe Gestalt so wie hier bei *a* —

im zweiten Takte freier, bei *b* und *c* in der Stellung eines Sextakkordes erblickt, so kann man *dis* beharrlich für einen bloßen Hilfston erklären; und wenn sich zuletzt aus diesem Wesen ein Gang gestaltet,

der in verschiedenen Lagen und Umkehrungen anwendbar ist: so kann man auch dies nur als strenge Durchführung eines melodischen Motivs ansehen, das sich an die jedesmalige Quinte knüpft. Indes man hat, wenigstens mit gleichem Rechte, fast einstimmig die No. 496 aufgewiesene Gestalt für einen Akkord erklärt und ihn, da er größer ist als der große Dreiklang und sich von ihm durch die übermäßige Quinte unterscheidet,

übermäßigen Dreiklang

genannt. Er ist derselbe Akkord, der sich uns schon bei der Untersuchung der Mollharmonien in No. 226 gezeigt hatte, damals aber noch nicht erklärt und gebraucht werden konnte.

Auch die in No. 495 aufgewiesenen und mehrere ähnliche Gestaltungen sind ziemlich allgemein als Akkorde anerkannt. Mit Ausnahme des übermäßigen Dreiklanges haben sie allesamt das Eigene, dass sie — aus dem Zutritte harmonischer Durchgänge hervorgegangen — ihrem Tonbestand nach nicht einer einzigen Tonart angehören, sondern (man sehe einstweilen auf *g-h-des-f*)

die Töne verschiedener Tonarten zusammenbringen. Wir dürfen sie daher

Mischakkorde*

nennen, um damit auf ihren zwitterhaften Charakter hinzudeuten; ihnen allen besondere Namen geben, scheint unnötige Beschwer. Übrigens passt der Name Mischakkord auch auf den übermäßigen Dreiklang, der zwar, wie gesagt, mit allen seinen Tönen in einer einzigen Tonart, z. B.

c e gis
in *a h c d e f gis a*

einheimisch ist, aber gerade in dieser seiner Tonart niemals, oder doch nur höchst selten zur Anwendung kommt.

Soviel davon hier; näheres in den folgenden beiden Abschnitten.

Endlich müssen wir noch

4. Durchgänge als Modulationsmittel

anerkennen, — wenigstens in gewissen Fällen als Einleitung, Vorzeichen von Übergängen, — obgleich wir bei No. 280 eine ganze Reihe von Durchgängen ganz wirkungslos für Modulation befunden haben. Hier

sehen wir einen Satz offenbar in *C* dur beginnen und mit dem vorletzten Akkord entschieden nach *G* dur übergehen. Allein schon im zweiten Takte regt der Durchgangston *fis* über dem Akkord *a-c-e* das Vorgefühl von *G* dur so lebhaft an, dass es kaum noch des späteren Dominantseptimenakkordes bedarf. Prägten wir vor dem Eintritte des Durchganges *C* dur noch so stark aus, —

* Die alte Lehre hat dafür den Namen »alterierte Akkorde«, der indes das Wesen der Sache nicht scharf zu bezeichnen scheint.

Digitized by Google

so würde der erste Eintritt des Durchganges (Takt 6) das Gefühl von *G*dur erregen; nur die stete Rückkehr auf *c-e-g* nach dem Zeichen † und die starke Ausprägung dieses Akkordes würde wieder von *G*dur ablenken und den vorstehenden Schluss eher als Halbschluss in *C*dur charakterisieren.

Will man sich von entgegengesetzter Seite von der Kraft jenes Durchganges in No. 499 überzeugen, so verwandle man *fis* in *f* —

501.

und die Wendung nach *G*dur (bei *a*) wird unerwartet, die nach dem *C*dur-Schlusse (bei *b*) befriedigender erscheinen*.

Woher nun diese Modulationskraft im einen Fall und der gänzliche Mangel derselben in dem anderen in No. 280 betrachten? — In No. 280 tritt kein Durchgangston mit besonderem Nachdruck hervor; vielmehr nimmt einer dem anderen die Bedeutung. In No. 499 dagen ist *fis* der einzige Durchgang und muss in seinem Widerspruch gegen die Harmonie bemerkt werden. Daher muss er, der Fremdling in *C*dur, befremden, an fremdes erinnern — und zwar an *G*dur als die nächste Tonart zu *C* und die erste, in der sich *fis* einheimisch findet.

§ 65. **Der übermäfsige Dreiklang.** Wir wenden uns nun zu dem ersten der Mischakkorde zurück, dem einzigen, der einen allgemein anerkannten Namen hat. Er ist schon als derjenige bekannt, der dem Tongehalt nach einer bestimmten Tonart angehört und nur darum in die Reihe der Mischakkorde tritt, weil er in jener Tonart, aus der er seine Töne nimmt, nicht wesentlich nötig und häufig in Gebrauch ist, dagegen in anderen Tonarten häufiger gebraucht und da aus Durchgangstönen hervorgerufen wird. Hiermit ist auch der Weg, den die Erörterung nehmen wird, bezeichnet.

1. Der übermäfsige Dreiklang als Harmonie des Mollgeschlechts.

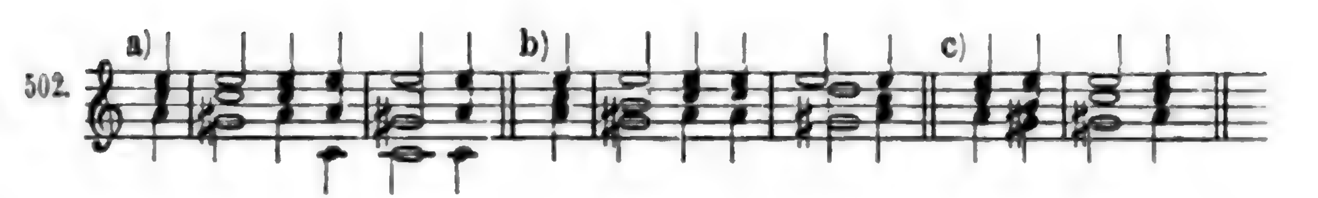
Der genannte Akkord ist einheimisch in derjenigen Molltonart, deren Tonika eine kleine Terz unter seinem Grundtone liegt**, z. B. *c-e-gis* in *A*moll. Hier kann er im Gefolge des tonischen Dreiklanges gleich einer bloßen durch einen Hilfston veränderten Wiederholung erscheinen, wie bei *a*,

---

* Hierzu der Anhang R.

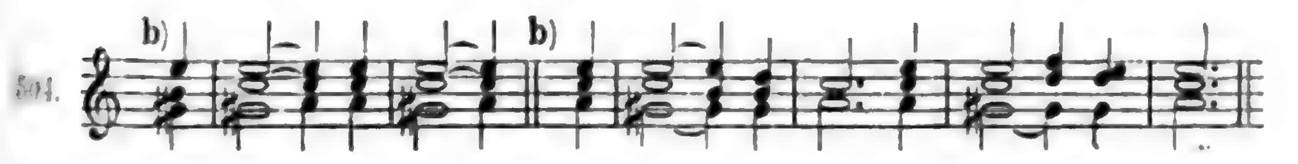
** Man bezeichnet dies auch durch den Ausdruck: er hat seinen Sitz

Digitized by Google



wiewohl dann in den meisten Fällen Dominant-Harmonien, wie bei *b*, vorzuziehen sein werden; oder er kann, wie bei *c*, nach einer Dominantharmonie, oder endlich, wie hier in einem Satze aus Glucks Paris und Helena (S. 112 der Partitur) aus *C*moll

selbständig, ohne Entwicklung aus einem vorhergehenden Akkord auftreten. Ist er einmal da, so kann seine Quinte gleich einem Vorhalt von unten oder Hilfston in die Tonika emporsteigen, wie hier bei *a*,



oder sie kann festgehalten werden, wie bei *b*, während die anderen Intervalle fortschreiten, und im Verein mit diesen eine der Dominantharmonien* bilden.

Reicher zeigt sich das Feld angebaut, wenn

2. der übermäfsige Dreiklang als eigentlicher Mischakkord

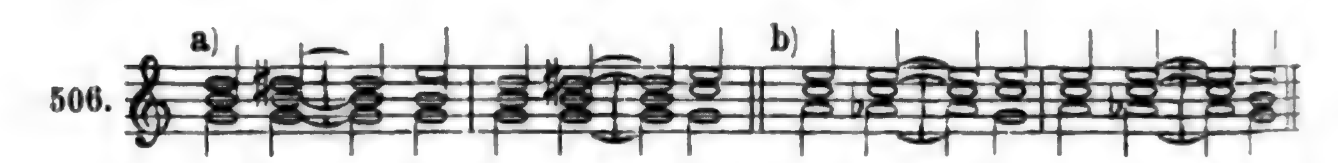
in einer Tonart erscheint, der er nicht einmal seinem Tongehalt nach angehört. Auch hier kann er selbständig, ohne aus einem voranstehenden Dreiklang gebildet zu werden, auftreten, z. B.

---

auf der dritten Stufe in Moll, — ein Ausdruck, der an sich unverwerflich ist, wofern man sich nicht durch ihn zu jener systemlosen Aufschichtungsweise älterer Harmoniker hinüberlocken lässt, auf die der Anhang H hindeutet.

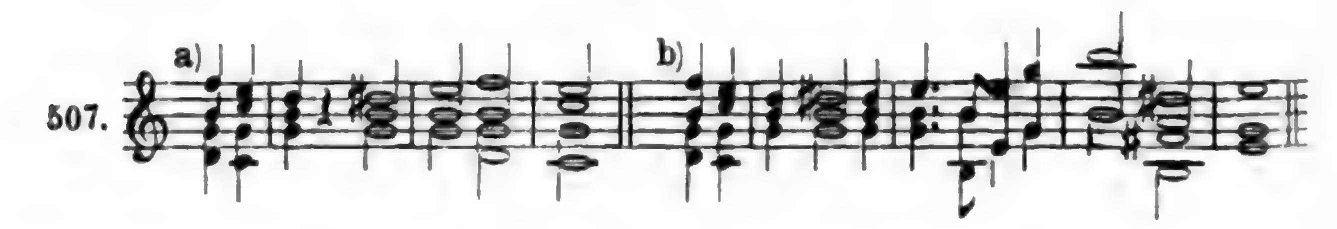
* Dieser hier öfter bequeme, bereits S. 154 und 160 eingeführte Gesamtname fasst bekanntlich den Dominantdreiklang, Dominantseptimenakkord und Nonenakkord in sich.

oder — und dies scheint das Naturnähere zu sein — er kann als Entwicklung eines vorhergehenden Akkordes eintreten und dann zunächst den Trieb haben, seine Quinte nach der Sexte hinaufzuschicken, wie hier bei a, — wir nehmen als Tonart *C* dur an, —

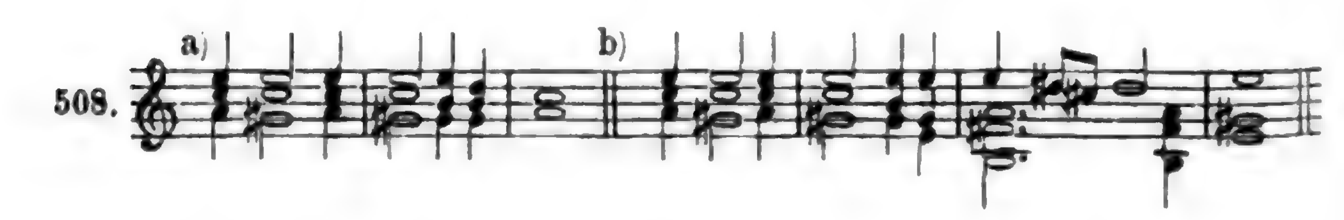


oder, wenn er (wie bei *b*) aus einem kleinen Dreiklange durch Abwärtsschreiten des Grundtones hervorgegangen ist, den neuen Grundton noch eine Halbstufe weiter abwärts zu senden. Beide Entstehungsweisen lassen sich in einem Ausdrucke zusammenfassen: der übermäßige Dreiklang in einer fremden Tonart geht aus der Verwandlung der kleinen Terz in einen großen oder kleinen Dreiklang in eine große hervor.

Die obigen Wendungen bedingen noch keinen Übergang in eine andere Tonart; sie können aber — wo nicht Mittel, doch Vorzeichen einer Ausweichung sein. Hier bei *a*



bleiben wir in *C* dur, bei *b* wird auf den Akkord *e-g-h* soviel Gewicht gelegt, dass er für die Tonart *E* moll stimmt, ehe noch der Dominantseptimenakkord kommt. Dieselbe Zweiseitigkeit zeigt sich, wenn der übermäßige Dreiklang innerhalb der Molltonart erscheint, der seine Töne angehören. Nehmen wir *A* moll als festgestellte Tonart an, so bringt der Satz bei *a*

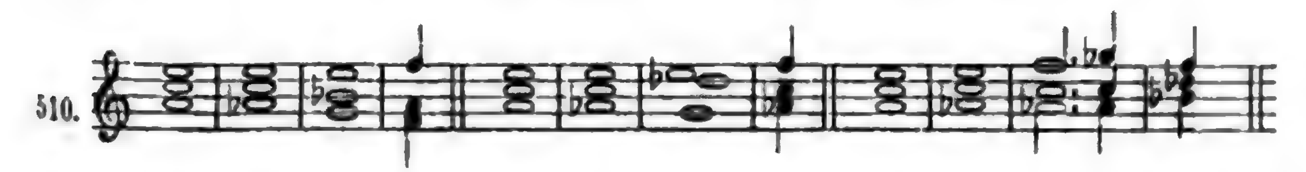


keinen modulatorischen Fortschritt, bei *b* dagegen stimmt uns das längere Weilen auf *e-gis-h* für *E*dur.

Weit zahlreicher sind die Wendungen, durch die der übermäßige Dreiklang mit Notwendigkeit in fremde Tonarten tritt. Nehmen wir wieder *C*dur als festgestellten Ausgangspunkt und bilden da den Dreiklang *g-h-d* zu einem übermäßigen um, so können wir den letzteren zu folgenden Modulationen benutzen,

509.

denen leicht noch mehr angeschlossen werden könnten. Lassen wir unseren Akkord in derselben Tonart (*C*dur) aus dem Hinunterschreiten des Grundtones eines kleinen Dreiklanges entstehen, so bieten sich wieder neue Modulationen, z. B.

510. 

dergleichen jeder sich weiter aufsuchen möge. Es bedarf dazu keiner Anleitung, kaum der Übung, sondern nur gelegentlich einiger Versuche.

Zuletzt aber müssen wir noch eine Eigenschaft unseres Akkordes in das Auge fassen, die seine Gewandtheit* um so auffallender steigert, als man bei dem herben, schreierischen Wesen desselben ihn eher für spröde und ungefüge halten sollte; dies ist die

3. Enharmonik des übermäfsigen Dreiklanges.

Der Akkord hat nämlich mit dem verminderten Septimenakkorde das gemein, dass auch er aus gleichen Intervallen (zwei großen Terzen) besteht und seine Umkehrungen durch enharmonische Verwandlung zu neuen übermäßigen Dreiklängen werden. Setzen wir seinen Grundton über die Quinte,

c - *e* - *gis*
e - *gis* - *c*,

* Dass die Entstehung und Führung aller Mischakkorde dem kräftigen Eindringen des Melodieprinzips in die Harmonik beizumessen, ist wohl schon wahrgenommen worden.

so tritt eine verminderte Quarte, *gis-c*, hervor, die enharmonisch gleich ist der großen Terz *gis-his*, folglich in dieselbe verwandelt werden kann. Dann aber wird aus dem Sextakkord *e-gis-c* ein neuer Grundakkord *e-gis-his*. Setzen wir die Verwandlung fort, so ergibt sich folgender Verein von übermäßigen Dreiklängen:

c - e - gis .... davon
e - gis - c .... oder
e - gis - his .... davon
gis - his - e .... oder
gis - his - disis .... oder
as - c - e;

die letzte Umnennung ist bloß Erleichterung für die Notierung. Soll einmal *c-e-gis* einem Satz in *C* dur angehören, so rückt mit gleichem Rechte *e-gis-his* nach *E*- und *as-c-e* nach *As* dur.

Hieraus folgt: dass alle Schritte und Modulationen, die ein übermäßiger Dreiklang darbietet, dreifach angewendet werden können, — auf ihn und seine enharmonischen Doppelgänger, — wie früher die Bewegungen des verminderten Septimenakkordes vierfache Geltung hatten*. Hier —

511.

ist ein einziger — einer der einfachsten Fälle, aus No. 509 — mit seinen Umwandlungen. Die übrigen mag jeder für sich finden.

§ 66. **Die übrigen Mischakkorde.** Bereits in No. 495, *a* sind wir einem der Mischakkorde begegnet, der aus dem Dominant-

---

* Es folgt ferner daraus, dass es nur vier übermäßige Dreiklänge von verschiedenem Klange geben kann, da jeder zwei andere in sich schließt und wir nur zwölf Töne (Halbtöne) in der Oktave haben.

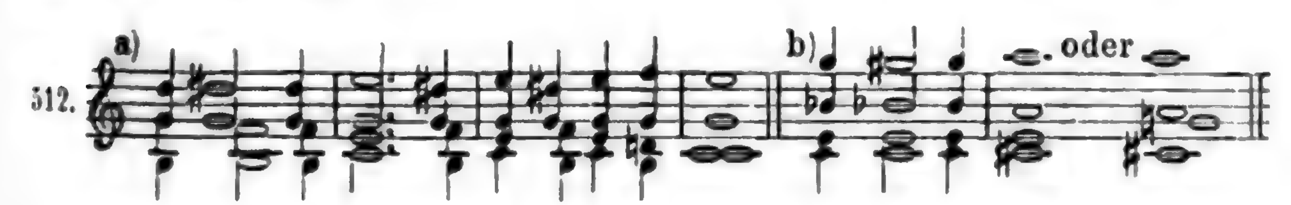
Diese Eigenheit und die eben erwähnte Wechselgestalt ist nur den zwei Akkorden eigen, die mit gleichen Intervallen bei der ersten Umkehrung die Oktave ihres Grundtones erreichen. Die Gleichheit der Glieder (lauter kleine oder große Terzen) in beiden Akkorden, — so ganz abweichend von dem in jedem Momente mannigfaltigen Naturbau des Urakkordes; zugleich die Charakterlosigkeit, die sich darin zu erkennen gibt, drei oder vier Tonarten gleich nahe zu stehen und keiner von ihnen entschieden anzugehören, — die Verkümmertheit und schmerzliche Gepresstheit des verminderten Septimenakkordes, die Überreiztheit und schmerzliche Aufgerissenheit des übermäßigen Dreiklanges: das alles sind bedeutungsvolle Züge im System der Akkordik, die in der Musikwissenschaft ihre Würdigung finden.

septimenakkorde hervortrat, wenn wir dessen Quinte durchgangartig hinabführten und im Durchgange festhielten. Jetzt wollen wir wenigstens einige Mischakkorde zu näherer Betrachtung ziehen; wir knüpfen bei der Entwicklung des übermäßigen Dreiklanges aus dem großen an.

1. Mischakkorde aus dem grofsen Dreiklange.

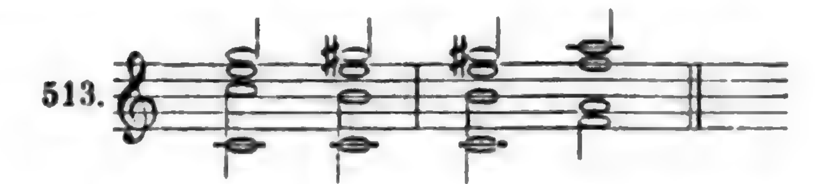
Der erste Mischakkord, der aus dem großen Dreiklange herausgebildet wurde, war der übermäßige Dreiklang.

Nun erwächst aber naturgemäß aus dem großen Dreiklange der Dominantseptimenakkord auf demselben Grundtone; folglich kann (wie wir hier



bei *a* sehen) die Erhöhung der Quinte auf den Dominantseptimenakkord übergehen, oder (wie bei *b*) aus dem bereits vorhandenen Dominantseptimenakkorde durch Erhöhung der Quinte dieser Mischakkord hervorgerufen werden, dem alle Fortschreitungen zu Gebote stehen, die sich mit dem Wesen des Dominantseptimenakkordes und der emporstrebenden Quinte vereinen lassen.

Nun haben wir aber ferner aus dem Dominantseptimenakkord einen Septimenakkord mit großer Septime (No. 305, *c*) gebildet. Hierauf gestützt bilden wir jetzt —



aus *c-e-gis* den Mischakkord *c-e-gis-h*, oder aus dem großen Septimenakkorde *c-e-g-h* einen anderen, *c-e-gis-h*, den man den übermäßigen nennen könnte, wenn es nötig wäre, jede abgeleitete Gestalt zu benennen.

Zuvor, in No. 512, war der Dominantseptimenakkord durch Erhöhung der Quinte verwandelt; versuchen wir das Umgekehrte, die Quinte mittels Durchgangs zu erniedrigen.

Digitized by Google

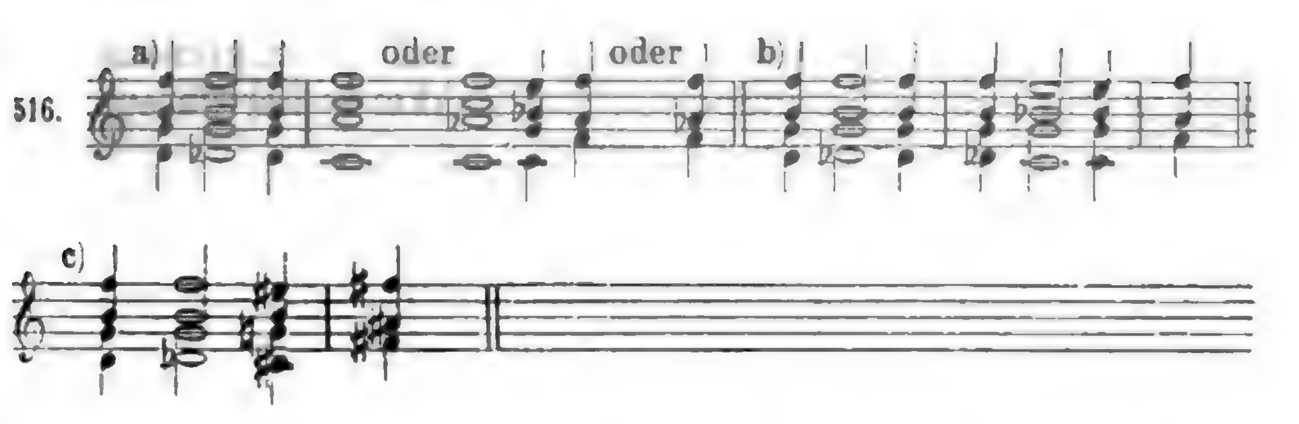
Dies ist hier in No. 514 bei *a* geschehen; den Durchgangston *des* aus No. 495 haben wir gleich an die Stelle des eigentlichen Akkordtones gesetzt und einen neuen Akkord *g-h-des-f* gebildet, der sich vom Dominantseptimenakkorde durch die erniedrigte und notwendig abwärts gehende Quinte (denn sie war ja ursprünglich ein Durchgang von *d* abwärts nach *c*) unterscheidet und den man hier mit all' seinen Umkehrungen sieht*. Übrigens wird man leicht gewahr, dass diese und ähnliche Akkorde nicht in jeder Lage günstig erscheinen. Ungünstig sind alle Lagen, in denen der besonders auffallende Ton (*des*) neben der Terz *h* steht, mit der er sich in ein und denselben Ton auflöst; er hat erst unsere Aufmerksamkeit gereizt, und nun täuscht er sie, indem er in einen Ton, der schon anderwärts herkommt, gleichsam hineinschwindet.

In No. 514 haben wir dem Akkorde die ursprüngliche Auflösung des Dominantseptimenakkordes gelassen; er kann aber auch, wie wir hier bei *a* und *b* —

---

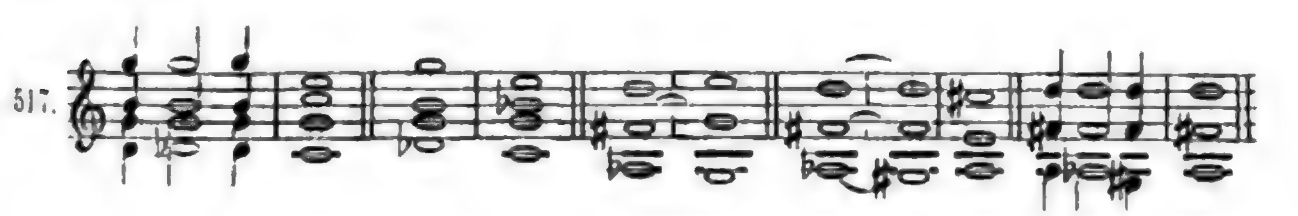
* Auch dem bei *b* aufgewiesenen Akkorde hat man einen besonderen Namen gegeben; man benannte ihn Akkord der großen oder besser der übermäßigen Sexte, weil zufälligerweise die Sexte *des-h* zuerst die Aufmerksamkeit anzog; man übertrug sogar den Namen auf alle anderen Akkorde die das Intervall der übermäßigen Sexte enthalten, und warf so einen Sextakkord, einen Terzquart- und einen Quintsextakkord unter eine Rubrik. Aber dieser Name ist nicht bloß überflüssig, er ist auch unsystematisch, irreleitend und unzulänglich. Denn erstens wird mit dem Gattungsnamen Sextakkord stets die erste Umkehrung eines Dreiklanges, nicht eines Septimenakkordes bezeichnet. Zweitens ist es nicht die Sexte *des-h*, sondern bloß der Ton *des*, der fremd und darum Aufmerksamkeit erregend eintritt; — es könnte sogar in einem solchen Akkorde das *h* ganz fehlen, z. B.

ohne dass im wesentlichen sich der Akkord änderte. Drittens passt der Name auf dieselben Akkorde nicht, wenn man *des* über *h* setzt (*h-f-des*, *g-h-f-des*, *h-f-g-des*, *h-f-as-des* u. s. w.), weil dann natürlich die Sexte *des-h* gar nicht vorhanden ist. Man hat also drei ganz verschiedenen Akkorden einen Namen, gegeben, der auf zwei derselben gar nicht anwendbar und bei verschiedenen Lagen ein- und desselben Akkordes nicht einmal scheinbar veranlasst ist.



sehen, jede andere (auch enharmonische, wie bei *c*) Fortschreitung ausführen, die sich unter dem Einflusse des Melodieprinzipes mit der Natur des Dominantseptimenakkordes und dem Hinabstreben der Quinte verträgt.

Sobald wir einmal den Akkord *g-h-des-f* gebildet haben, ist darin auch ein neuer Dreiklang enthalten, *g-h-des**, in dem die Quinte erniedrigt erscheint, wie im übermäßigen Dreiklange erhöht. Hier —



sehen wir ihn angewendet, die letzten Male mit enharmonischer Umnennung.

Bei allen vorhergehenden Akkorden erscheint der große Dreiklang als erster Anknüpfungspunkt. Zwar konnten die gefundenen Septimenakkorde ebensowohl aus dem Dominantseptimenakkorde herausgebildet werden; aber das macht keinen Unterschied, da dieser selbst Erzeugnis des großen Dreiklanges ist. Wenn wir jetzt als besondere Rubrik

2. Mischakkorde aus dem verminderten Dreiklang und Septimenakkord

aufstellen, so ist klar, dass wir sie bloß der bequemeren Übersicht wegen absondern; sie könnten ebensowohl unter die vorige

---

* Er hat den Namen des **hartverminderten Dreiklanges** erhalten. Wir sind um so mehr gegen alle diese Benennungen einflussloser Gestalten, da selbst die Anhänger derselben in Verlegenheit sind, überall Namen aufzutreiben. Den in No. 516 aufgewiesenen Akkord wissen sie schon nicht anders zu benennen, als: »hartverminderter Dreiklang mit zugefügter kleiner Septime«. Wie breit! und wie unrichtig — ein Dreiklang mit zugefügter Septime ist kein Dreiklang — und wie irreleitend! als wenn jener Septimenakkord zunächst oder allein aus dem Dreiklange von No. 457 und nicht vielmehr aus dem Dominantseptimenakkorde herkäme!

Digitized by Google

Rubrik treten, da der verminderte Dreiklang und Septimenakkord wieder nur von dem Dominantseptimenakkorde herrühren. Hier

518.

sehen wir aus *dis-fis-a-c* durch Hinabführung der Quinte (der Septime in *h-dis-fis-a-c*) einen Mischakkord *dis-fis-as-c* mit ein paar enharmonischen Wendungen.

Blicken wir auf No. 514 zurück, so findet sich da ein Mischakkord, der aus dem Dominantseptimenakkorde durch Erniedrigung der Quinte entstanden ist. Aus dem letzteren geht aber auch der verminderte Dreiklang hervor; folglich kann auch in diesem die Terz — denn sie ist ja Quinte des Stammakkordes — erniedrigt werden. Hier — um einmal wieder an einen Meister zu erinnern —

519.

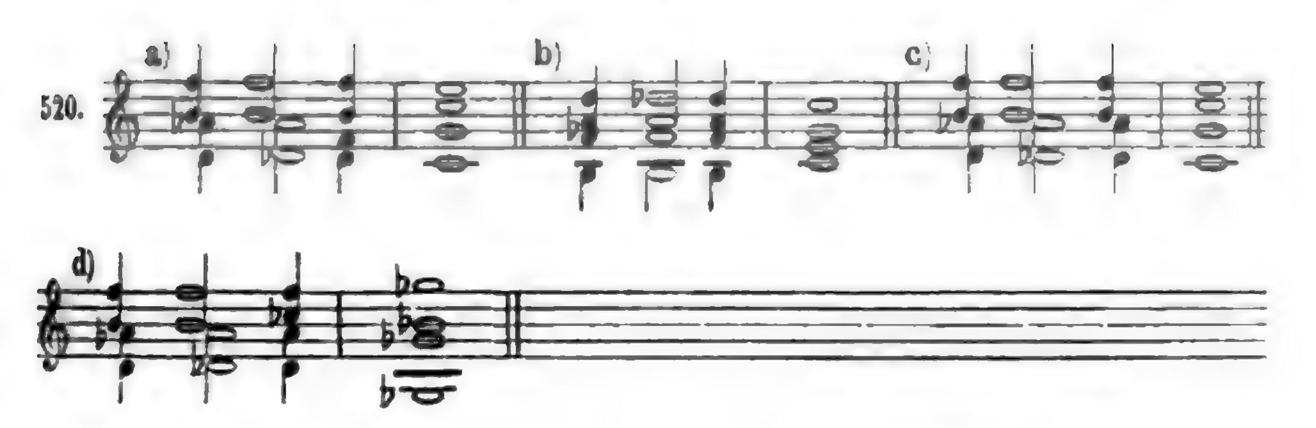
zeigen wir diesen Akkord* zuerst aus dem bekannten Terzett in Mozarts Don Juan und in noch ein paar Anwendungen, andere der Forschung des Jüngers überlassend.

Wenn ferner bekanntlich aus dem Dominantseptimenakkord auch der verminderte Septimenakkord hervorgeht, so muss die in No. 514 gezeigte Erniedrigung der Quinte auch auf diesen übergehen, nur dass dieses Intervall auch hier zur Terz wird. Aus *g-h-d-f* ist *g-h-des-f* geworden, aus *h-d-f-as* bilden wir hier

---

* Sie nennen ihn den doppeltverminderten Dreiklang.

Digitized by Google



einen neuen Mischakkord *h-des-f-as*, der bei *a* in den zuvor gezeigten Dreiklang zurückgenommen wird, bei *b* sich normal auflöst, bei *c* ebenfalls, — nur mit offenbaren Quinten in den Unterstimmen, — bei *d* eine von den mancherlei anwendbaren enharmonischen Wendungen nimmt.

Hier nun (in No. 520, *c*), sind wir — übrigens auf klar übersichtlichem Wege von *h-d-f-as* über *h-des-f-as* mittels Durchganges von *d* abwärts — zum Schluss auf Akkordfolgen geführt worden mit bewusst gesetzten Quinten, die wir anfangs entschieden und sorgfältig haben vermeiden sollen. Fragt man zunächst unbefangen sein Gefühl, so wird man die Fortschreitung der Akkorde bei *c* nichts weniger als verletzend, man wird sie, besonders bei sanftem und weilendem Vortrage, milder als die vollkommen normale Führung bei *b* und freier als den verkümmerten Rückschritt bei *a* empfinden. Mozart hat den sanft verschwebenden, verklärenden Klang dieser Quintenfolge tief empfunden, als er — damals selbst der zärtliche Bräutigam seiner Konstanze! — in Belmontes Arie (in der Entführung) bei dem Liebesrufe »Konstanze!« sie zu dem Gesang erweckte. Und wenn in der Vestalin Licinius, in Liebe und Verwegenheit erbebend, in der Mondnacht, im Tempel am Altare der strengen Göttin seine »Julia!« ruft: so fand auch Spontini keinen anderen Klang in seiner Brust, als jenen.

Warum aber sind wir jetzt berechtigt, solche Fortschreitungen zu unternehmen, die wir anfangs uns versagt haben? Nicht bloß, weil wir sie jetzt wohlklingend und brauchbar finden, — denn auf diese Entdeckung hätte uns schon längst, gleich anfangs, der Zufall bringen können. Sondern: weil wir jetzt in streng folgerichtigem Fortschritte zu ihnen gelangt sind, weil uns jetzt nicht Unbehilflichkeit, sondern vielmehr gegründete Überlegung zu ihnen führt, nachdem wir alle anderen Wege zu demselben Ziel ebenfalls schon kennen.

Dies ist der Punkt, von dem aus bei lebhafteren, aber ununterrichteten Geistern der verderblichste Irrtum ausgeht; der verderblichste, denn er raubt leicht den Begabteren die ihnen von der Natur zugedachten Früchte. Die entlegeneren und deshalb

Digitized by Google

unregelmäßigeren Gestaltungen erscheinen ihnen als das Neuere und Reizendere, auch darum wohl als das Genialere. Aber dieses Neuere und Fernliegende hat nur Kraft, insofern es als äußerste Folge eines zusammenhängenden, organisch erwachsenen und gereiften Ganzen erscheint und sein Wesen ganz ausspricht. Außer diesem Zusammenhang, an die Stelle früherer, dem Stamm näherer Bildungen geschoben, ist es ohne Kraft und Folge. —

Auf der anderen Seite ist aber hier nochmals vor jener falschen Regelmäßigkeit, vor jenem leidigen Gehorsam gegen den Buchstaben der Regel zu warnen, der nicht dazu kommen lässt, Sinn und Grund, und damit auch die Grenze der Regel zu fassen, — der vergessen macht, dass derselbe Sinn und Geist, der die Regel aufgefunden, auch uns verliehen, auch in uns das Lebendige, Unentbehrliche ist, dass wir Regel und Kunst nur durch unseren eigenen Geist und Sinn fassen, dass endlich doch nur unser Geist die letzte Entscheidung geben kann, so gewissenhaft er sich auch durch Erwägung der Regel, durch eigenes Forschen und Sinnen vorbereitet, sich mündig, selbständig gemacht haben muss. Jede künstlerische, jede freie Natur hat das Bedürfnis, zuletzt sich selbst frei zu bestimmen; frei von der Unbehilflichkeit und unzuverlässigen Willkür der Unbildung, und frei von jedem Gesetz, das ihr nicht zu eigener, innerer Wahrheit geworden ist; — frei von unvollendeter Wildheit und unvermögender Knechtschaft*.

XI. Kapitel.

Die Behandlung von mehr oder weniger als vier Stimmen.

Bis hierher haben wir uns auf den vierstimmigen Satz beschränkt, und nur ausnahmsweise dies oder jenes einmal mit weniger oder mehr Stimmen dargestellt. Es bedarf jetzt nur noch einer kurzen Betrachtung des minder- oder mehrstimmigen Satzes.

§ 67. **Der drei-, zwei- und einstimmige Satz.** Wir haben erfahren, dass nicht einmal vier Stimmen genügen, überall vollständige Akkorde zu geben, wofern wir nicht zu nachschlagenden

* Hierzu der Anhang S.

Akkordtönen unsere Zuflucht nehmen. Vollständige Nonenakkorde waren ohnedem, wie sich von selbst versteht, nicht möglich; Septimenfolgen (No. 304 u. a.) konnten in vollkommener Reinheit ebenfalls nur mit fünf Stimmen in vollständigen Akkorden ausgeführt, manche Fehler nur vermieden werden auf Kosten der Akkordvollständigkeit. Natürlich muss Unvollständigkeit einzelner Akkorde bei weniger als vier Stimmen noch weit häufiger eintreten, — oder wir müssen noch häufiger unsere Zuflucht zu harmonischen Beitönen nehmen. Diese nötigen aber, wenn die Stimmen nicht in ein aufgeblasen leeres Wesen verfallen sollen, zu mancherlei Durchgängen, und nicht immer ist es wohlgetan, die Stimmen mit so viel (harmonischen und nichtharmonischen) Zusatztönen zu beladen. Wir müssen also, ehe wir zu dieser Aushilfe greifen, erst erwägen: welche Harmonien am leichtesten ohne Unvollständigkeit zu erreichen sind.

Die Dreiklänge bedürfen nur dreier Stimmen, daher sie sich zuweilen, z. B. in Folgen von Sext- oder Quartsextakkorden, füglicher drei- als vierstimmig behandeln lassen. Wir wissen aber schon, dass der Stimmgang oft hindert, diejenigen Töne, die wir haben möchten, unmittelbar zu erreichen. Daher werden wir uns, selbst bei Dreiklängen, manche Lage versagen, um möglichst vollständig zu bleiben. Wollten wir z. B. die ersten Töne der Tonleiter mit Dreiklängen dreistimmig begleiten, so würden die Lagen *a* und *b*

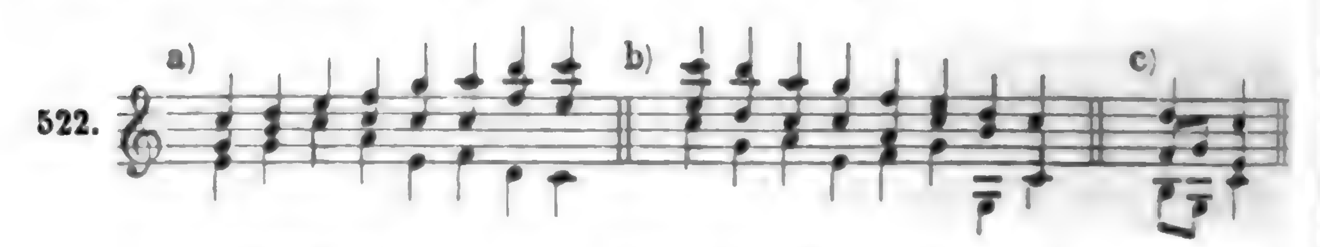
521.

vor *c* den Vorzug fließenderer Stimmführung haben, obwohl wir genötigt waren, Sextakkorde zu nehmen. Auch hier also müssen wir zu Gunsten des Stimmganges einzelne Akkorde unvollständig lassen. Welche Akkordtöne am füglichsten wegbleiben, ist von S. 93, 123 und 154 her bekannt.

Der Dominantseptimenakkord kann schon ohne nachschlagende Akkordtöne, außer in Umkehrungen, nicht gesetzt werden, ohne dass der folgende Dreiklang unvollständig bleibt. Dass er die Quinte, dass er auch den Grundton aufgeben kann, und dann zum verminderten Dreiklang wird, wissen wir; oft weist der Stimmgang auf diesen abgeleiteten Akkord statt des Grundakkordes hin.

Versuchen wir hiernach gleich die Begleitung der Tonleiter nach Anleitung der ersten Harmonieweise, jedoch mit Benutzung der Umkehrungen, wo sie dem Stimmgang besser zusagen.

Digitized by Google



Wir sehen bei *b*, dass der Schlussakkord hier infolge des Stimmganges sogar Quinte und Terz eingebüßt hat, wofern wir nicht etwa vorziehen, mit einem Sextakkorde, zwar minder befriedigend, aber volltönender, zu schließen, oder den Schluss, wie bei *c*, zu umschreiben. Noch dünner würde sich zweistimmige Begleitung gestalten. Man könnte hier von der Naturharmonie ausgehen, —

oder eine bloße Sextenfolge (No. 201) nehmen, oder andere Wege einschlagen. Doch wir setzen die Akkordbetrachtung fort.

Die Nonenakkorde müssten Terz und Quinte aufgeben, wofern man nicht vorzöge, sie mit abgeleiteten Septimenakkorden zu vertauschen, die dann am liebsten ihre Terz — nämlich die Quinte des eigentlichen Grundtones — aufgeben.

Die aus Dominantseptimenakkorden abgeleiteten Akkorde sind wie ihre Stammakkorde zu behandeln.

Nach diesen Grundsätzen würde No. 233 im dreistimmigen Satze etwa so zu harmonisieren sein.

Im zweistimmigen Satze würde man sich noch näher an das Vorbild der Naturharmonie und an Sexten- oder Terzenfolgen halten; z. B.

Beide Arbeiten — mit den Abänderungen, die sie zulassen — bedürfen keiner Erörterung.

Auch ist aus dem bisher Besprochenen ohne weiteres klar, wie durch zugefügte harmonische Bei- und Durchgangstöne die Harmonie vervollständigt und die Stimmen in fließendere, oder lebhaftere Bewegung gebracht werden können. Statt aller Erläuterung stehe hier eine Ausführung des letzten zweistimmigen Satzes, —

die sich jeder selbst zergliedern und deuten mag. — Dass dieser und jeder Satz, auch unter Grundlegung derselben Harmonie auf mehr als eine Weise ausgeführt werden kann, ist nach allem Vorausgegangenen klar*.

Zuletzt kommen wir nochmals (wäre es auch nur, um uns von der Vollständigkeit der Lehre tatsächlich zu überzeugen) auf den einstimmigen Satz zurück. Er war unsere erste Aufgabe; jetzt nehmen wir sie wieder auf, mit allen Kräften der vollständig entwickelten Harmonik und der sich an sie anschließenden Tongestalten ausgerüstet. Jetzt dürfen wir uns gestehen, dass die bloße Tonleiter zwar die erste und nötigste, aber demungeachtet eine dürftige Grundlage für Melodien ist. Unsere Sätze haben längst die Schranken einer einzelnen Tonleiter durchbrochen; der Vordersatz will nicht mehr auf der Tonika schließen, sondern

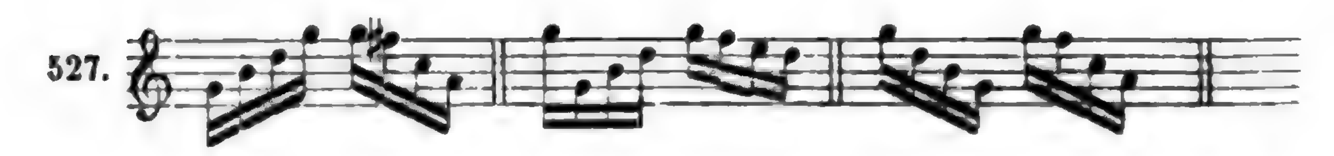
* Zweiundvierzigste Aufgabe: Bearbeitung von ein paar Melodien drei- und zweistimmig, nach der Weise von No. 524, 525, 526.

Digitized by Google

strebt nach der Dominante, — oder ist auch ein besonderer Teil geworden, und will in der Tonart der Dominante, in der Parallele usw. schließen; wir tragen überall das Bedürfnis nach Harmonie mit uns herum, und diese will sich wieder mit Vorhalten, Durchgängen usw. ausschmücken.

Kann das alles von einer einzigen Stimme geleistet werden? Ohne Zweifel!

Zuvörderst wissen wir, dass die Akkorde sich sowohl teilweise als ganz von einer einzigen Stimme in melodischer Form darstellen lassen. Sodann sehen wir leicht, dass sich neben den regelmäßigen Akkordtönen (unter sie gemischt) auch Durchgänge, Vorhalte usw.



in derselben Stimme einschalten lassen. Wir haben also in der Tat Mittel für jede harmonische Gestalt, können mithin auch jede Wendung der Modulation bestimmt angeben. So wird man in diesem einstimmigen Ritornell eines Klavierkonzertes von Seb. Bach —

alle wesentlichen Punkte einer energischen Modulation: den tonischen Akkord zu Anfang, die Wendung auf die Oberdominante (Takt 2 bis 5), die Ausweichung in die Unterdominante (Takt 5 bis 6, in *a-c-es* und *fis* ausgesprochen) und in die Oberdominante (durch den vorletzten Ton *gis* angedeutet) finden.

Mehr aber, als die Möglichkeit und die Mittel nachzuweisen, kann hier nicht unser Zweck sein, da die Aufgabe selbst keine eigene Übung erfordert, sondern sich dem in der Harmonie Gewandten von selbst erschließt.

§ 68. **Der mehr als vierstimmige Satz.** Bei dem mehr als vierstimmigen Satz ist zu unterscheiden, ob alle Stimmen einen einzigen Körper — einen Chor, oder zwei und mehr zwar verbundene, aber doch unter sich wieder gesonderte Chöre aus-

Digitized by Google

machen sollen. Erstere Schreibart nennen wir vorzugsweise den vielstimmigen Satz.

A. Der vielstimmige Satz.

Hier tritt seltener die Notwendigkeit ein, Harmonien unvollständig zu lassen, statt ihrer aber häufig Anlass, Akkordtöne zu verdoppeln, daher auch oft die Verlegenheit, die Stimmen genugsam auseinander zu halten und dabei so zu führen, dass sie einander nicht verwirren. Daher kommt es vor allem darauf an, bei jeder Harmoniefolge sämtliche Wege vor Augen zu haben, auf denen jede Stimme unbeschadet der anderen fortgehen kann. Demungeachtet ist es nicht immer möglich, jede sauber und wohlgeführt durch das Gedränge zu leiten, man hat bisweilen nur zwischen einem geringeren und größeren Übelstande zu wählen, muss sich sogar zu mancher Verdoppelung und regelwidrigen Fortschreitung entschließen, die bei minderer Stimmzahl weder nötig noch zuträglich wäre; die größere Stimmzahl zwingt dazu, aber zugleich verbirgt sie auch die Mängel in den einzelnen Stimmen.

Hiernächst muss, wie sich im Grunde von selbst versteht, weiterer Raum geschafft werden für die größere Zahl der Mittelstimmen. Der Bass muss tiefer treten, sich mehr nach unten als nach oben bewegen, häufiger Grundtöne nehmen, um den zahlreichen Stimmen ehrenfeste, kräftige Grundlage zu bieten. Die Mittelstimmen dagegen müssen so lange wie möglich auf einer Stelle festgehalten und in kleineren Schritten geführt werden; denn wenn eine zahlreiche Stimmmasse erst in größere Schritte oder weiter geführte Richtungen gerät, ist es schwer, sie zu beherrschen und ohne Verwicklung fortzuführen. Endlich muss man wohl bedacht sein, jeden Akkord am rechten Orte innerlich zu erweitern (den Dreiklang zum Septimen-, diesen zum Nonenakkord), um für die vielen Stimmen möglichst reichen Stoff zu gewinnen.

Alle diese Regeln liegen so klar in der Natur der Sache und sind schon so weit vorgeübt, dass es hier keiner ausgedehnten Übung bedürfen kann, sondern nur einiger Versuche, um das bereits früher Gelernte auch unter schwierigeren Verhältnissen anzuwenden. Wir geben dazu nachfolgende Winke, warnen aber ausdrücklich vor zu weiter Ausdehnung dieser Versuche, da diese Schreibart nur in seltenen Fällen Wert hat, und — besonders den Anfänger — leicht zu Schwerfälligkeit und Künstelei verführt*.

Man beginne mit sehr einfachen Akkordfolgen, und prüfe, wie viel Stimmen sie zulassen. Hier

* Etwas ganz Anderes und auf ganz anderen Grundsätzen Beruhendes ist die Vielstimmigkeit im Orchester.

Digitized by Google

haben wir ein sehr einfaches Melodiesätzchen bei *a* mit den einfachsten Akkorden siebenstimmig begleitet, bei *b* um ein Weniges reicher und achtstimmig moduliert, bei *c* und *d* folgen noch ein paar siebenstimmige Behandlungen. Es sind überall so viel Stimmen genommen worden, als sich eben zunächst und ohne zu großen Zwang ergeben wollten. Unstreitig lassen sich noch mehr Stimmen übereinander türmen. Aber jemehr Stimmen man zusammenzwängt, desto mehr wachsen alle Übelstände*, ohne dass etwas wesentlich Neues oder Besseres zu erreichen ist. Ja, wenn man auch für obige oder andere Sätze manche bessere Wendung träfe, so würde doch das Gewirr so vieler Stimmen im ganzen keine bessere Wirkung aufkommen lassen. Vorhalte und Durchgänge, die so hilfreich sind, den inneren Zusammenhang einer Stimme zu befestigen und hervorzuheben, würden bei vielstimmigem Satze die Schwierigkeit und Verwirrung nur steigern.

Um nun, wenn einmal vielstimmig geschrieben werden soll, möglichste Klarheit und Leichtigkeit zu erlangen, tut man wohl, wo es nur immer angeht, zwei oder drei Stimmen miteinander gehen zu lassen in Terzen, Sexten usw. und die so miteinander gehenden Stimmen wo möglich auch nebeneinander zu stellen, so dass sie für sich eine feste, unterscheidbar sich absondernde Masse, gleichsam einen besonderen kleinen Stimmchor im allge-

* Dass es schon in den vorstehenden Sätzchen nicht an dergleichen fehlt, mag der Sextseptimenakkord zu Anfang des zweiten Taktes im zweiten Beispiel No. 529 lehren. Er ist regelmäßig gebildet; doch wird die Umkehrung eines Nonenakkordes bei so viel Stimmen verwirrt klingen oder wenigstens den Grundton ganz ersticken.

Digitized by Google

meinen großen, bilden. Einen solchen Chor bilden in No. 529 in *a*, *b* und *d* (besonders deutlich im letzteren) die Stimmen 1, 3, 4; in *c* die Stimmen 1, 6, 3; außerdem in *a* die Stimmen 5 und 6, und in *b* die Stimmen 8, 5, 6. Wo dergleichen verbundene Stimmen sich anbringen lassen, müssen sie zunächst nach der Ober- und Bassstimme gesetzt werden. So sind hier, wie die Ziffern andeuten, —

530.

nach dem Basse sogleich die Stimmen 3 und 4 gesetzt, die mit der Oberstimme Sextakkorde bilden und als geschlossene Masse klar hervortreten. Nun war eine zweite, entgegengesetzt gehende Masse wünschenswert, die sich in den Stimmen 5, 6 und 7, aber freilich weit weniger geschlossen, bildete; die übrigen Stimmen wurden zugesetzt, so gut es gehen wollte. Bei diesem und den vorigen Sätzen deuten die vorgesetzten Ziffern an, in welcher Reihenfolge die Stimmen gefunden sind. Es versteht sich von selbst, dass man nicht immer, wie im letzten Beispiel bei den Stimmen 3 und 4, eine Stimme ganz zu Ende geführt und dann die andere begonnen hat. Dies geschieht nur, wo die Führung besonders günstig ist (wie im letzterwähnten Fall) oder wo eine Stimme sich besonders leicht durchsetzen lässt, wie z. B. die achte in No. 529. Anderswo ist es leichter oder geratener, zwei Stimmen gleichzeitig durchzuführen.

Hier folge noch eine sechsstimmige Behandlung des Satzes No. 524 (233) mit wenigen Veränderungen der Oberstimme.

531.

Digitized by Google

Man hat zwischen Ober- und Unterstimmen für die größere Zahl der Mittelstimmen weiteren Raum schaffen müssen; daher sind namentlich im fünften und sechsten Takt aus Septimenakkorden volle Nonenakkorde geworden. Auch in der Oberstimme ist Takt 8 und 9 durch eingeschobene Vorhalte Raum für die Töne der anderen Stimmen geschafft worden. Aus demselben Grunde hat mancher Akkord Änderung erfahren, die Häufung der Stimmen hat zu mancher Stimmwendung, zum Kreuzen der Stimmen (Takt 8 und 9), zu Vorhalten und Durchgängen Anlass gegeben.

Es ist nicht zu leugnen, dass das Ganze dadurch, und überhaupt durch die Stimmzahl, an einer Überladung leidet, die zwar an einigen Orten größere Tonfülle zuwege gebracht, im Ganzen aber den Satz in Vergleich zu seiner früheren Behandlung (No. 313) keineswegs verbessert hat. Allein das liegt weniger an der Art der Ausführung, als an der Erzwungenheit der Aufgabe. Hier war es um ein Beispiel für die Lehre zu tun; es sollte nicht ein Kunstwerk, sondern die Möglichkeit und Art aufgewiesen werden — und zwar an einem dazu wenig günstigen Satze — vielstimmig zu schreiben. Nähmen wir aber an, dass der Satz in künstlerischer Absicht bearbeitet wäre, so würde der Erfolg lehren, dass auch in der Stimmzahl das Einfache, das eben Zureichende zugleich das Beste, und jedes Übermaß schadenbringend ist.

Digitized by Google

Übrigens wird kein Komponist von Einsicht sich mit überflüssigen Stimmen beladen. Wenn aber Vielstimmigkeit geraten oder notwendig ist, dann wird nicht alles, nicht jeder Satz, es werden nur geeignete Sätze oder Teile von Sätzen, besonders von einfacher, langsam sich entfaltender Harmonie und ruhig gehaltener, nicht umherschweifender, nicht die Nachbarstimmen drängender Melodie vielstimmig, das Übrige wird bloß vier- oder minderstimmig behandelt. In dieser Weise sind mehrere Chöre (besonders die kürzeren) in Israel in Ägypten von Händel verfasst, in denen bald acht Stimmen verschieden geführt, bald zwei derselben, oder mehrere Stimmpaare vereint werden.

Eine Scheinvielstimmigkeit besteht darin, dass von den wirklich, real unterschiedenen Stimmen (deshalb Realstimmen genannt) Ober- oder Unterstimme, oder auch mehrere, oder alle Stimmen verdoppelt werden. Diesen Fall haben wir schon bei dem zweistimmigen Satze in Oktaven (No. 82) betrachtet, und uns dahin entschieden, dass solche Verdoppelungen nicht als besondere Stimmen zu achten seien. Dieser Satz —

532.

ist nur fünfstimmig, obgleich er neun Tonreihen enthält; denn die drei obersten und die unterste Stimme sind bloße Verdoppelungen. Auch dann würde der Satz nur für fünfstimmig gelten müssen, wenn die Verdoppelungsstimmen bisweilen untereinander wechselten, z. B. die Oberstimmen vom dritten Takte ab so, wie hier —

533.

bei *a* geführt werden, wo die erste Oberstimme erst die zweite, dann die dritte, — die zweite dafür die erste, — die dritte aber die vierte und zweite Realstimme verdoppelte. Endlich würde auch durch Ausfüllung mit harmonischen Beitönen und Durchgängen eine Verdoppelungsstimme nicht zu einer realen. Wollte man z. B. die oberste Stimme von No. 532 so ausbilden, wie 533 *b* zeigt, immer würde sie nur als Verdoppelung gelten.

Digitized by Google

Häufiger als der eigentlich vielstimmige Satz kommt

B. der doppel- oder mehrchörige Satz

in Anwendung, weil er brauchbarer und charaktervoller ist.

Indem er die in ihm enthaltenen Stimmen in zwei oder mehrere Massen teilt, kann er bald eine oder einige dieser Massen für sich allein, bald alle vereint zu wahrer Vielstimmigkeit verwenden. Besonders die erste Form, die nicht bloß satzweise, sondern im engsten Wechsel der Chöre anwendbar ist, gibt der ganzen Schreibart eine Beweglichkeit und Klarheit, deren der eigentlich vielstimmige Satz durchaus nicht fähig ist.

Wie man voraussieht, sind mancherlei Anordnungen für diese Schreibart denkbar.

Es können zwei oder mehr Chöre von Stimmen gebildet werden.

Die Chöre können gleiche Stimmenzahl und Lage haben, oder ungleiche. — Als kleinste Anlage der Zweichörigkeit mit gleicher Stimmzahl aber verschiedener Stimmlage könnte ein zweimalzweistimmiger Satz dienen. In der Regel werden jedoch nur drei- oder vierstimmige Chöre zusammengestellt.

Endlich kann von den verschiedenen verbundenen Chören mannigfaltiger Gebrauch gemacht, ein Chor kann einfacher, der andere figurierter geführt werden, und was dergleichen mehr.

Für alles dies bedarf es keiner neuen Regel, sondern nur einer Betrachtung, die sich dann auch auf den eigentlich vielstimmigen Satz überträgt. Die verbundenen Chöre sollen nämlich nicht bloß allesamt, sie sollen auch jeder für sich als ein Ganzes erscheinen, und bei jeder Trennung der einzelnen Chöre wird das Gefühl, dass jeder für sich ein Ganzes sei, so bestärkt, dass man auch bei dem Zusammenwirken angeregt ist, jeden Chor besonders zu vernehmen, so lange man ihn von den anderen unterscheiden kann. Hieraus folgt, dass man so viel wie möglich jeden Chor als geschlossenes, in der Harmonie reines und vollständiges, besonders durch wohlgeführte Ober- und Bassstimme charakterisiertes Ganzes behandeln muss, während man sich zwischen Stimmen verschiedener Chöre die im vielstimmigen Satze nicht immer zu vermeidenden Freiheiten und Regelwidrigkeiten eher gestatten mag.

Alle diese Gestaltungen kommen in der Lehre vom Instrumental- und Vokalsatze zu reiferer Betrachtung und bedürfen für jetzt nicht einmal besonderer Übung. Es genügt, im voraus darauf hingewiesen zu haben.

Zweites Buch.

Die Begleitung gegebener Melodien.

Digitized by Google

Einleitung.

Im ersten Buche haben wir uns die wichtigsten Mittel angeeignet, die Tonwesen und Rhythmus für künstlerische Aufgaben darbieten. Nun schreiten wir zu der Verwendung dieser Mittel auf künstlerische Zwecke fort.

Zwar haben wir auch schon im ersten Buche, schon mit der Naturharmonie Tonstücke gebildet, die in ihrer Sphäre möglicherweise befriedigen, künstlerische Wirkung und Geltung haben konnten. Aber wir waren in den Mitteln beschränkt, also unfrei; und diese Tonstücke (wie alle bisherigen Arbeiten) waren nur Mittel zur Übung, nicht um ihrer selbst willen gebildet. Unsere künftigen Arbeiten sind allerdings ebenfalls zur Übung und Entwicklung unserer Kräfte bestimmt; aber sie können schon für sich selber als Kunstleistungen gelten.

Wir gehen von hier aus alle Aufgaben durch, die sich dem Komponisten darbieten, beginnen aber wieder mit dem Leichtesten. Die erste Aufgabe ist die Begleitung gegebener Melodien. Es sind zunächst zweierlei Arten von Melodien, deren Begleitung vom Komponisten gefordert werden kann: Choralmelodien und weltliche Volksmelodien; andere sind gewöhnlich schon von ihrem Erfinder mit der erforderlichen Begleitung versehen.

Wir beginnen mit den Choralmelodien, als den einfachsten und zugleich wichtigsten.

XII. Kapitel.

Die Begleitung des Chorals.

§ 69. **Allgemeine Gesichtspunkte.** Die Choralmelodien, wie sie jetzt dem christlichen Gottesdienst angeeignet sind, bieten sich wegen ihrer großen Einfachheit als leichteste und nächste Aufgabe für Begleitung dar. Denn ihr Tonumfang ist meistens nicht ausgedehnt, ihre Melodieschritte sind meist ruhig, nicht zu weitgreifend und nicht zu unstät. Ihre taktische Einrichtung ist ungemein einfach; denn meist bewegt sich, einige Durchgangstöne ausgenommen, die Melodie in gleichen Taktteilen, nur selten von einer längeren Note unterbrochen. Die Einteilung in kurze Strophen, deren jede für sich gleichsam als Ganzes abschließt, erleichtert die Übersicht, Einrichtung und Behandlung*.

Auch die Textunterlage (wenn man gelegentlich schon jetzt an den Gesangvortrag der Choräle denken will) ist höchst einfach; jede Sylbe hat in der Regel einen Ton, dem sich allenfalls ein Durchgangston anschließt. So ist in jeder Beziehung der Choral eine der einfachsten Aufgaben für Begleitung.

In anderer Hinsicht kann er aber auch eine der reichsten genannt werden. Denn eben die hohe Einfachheit seiner Melodie macht ihn geeignet, die mannigfaltigsten Harmonisierungen und Begleitungen zuzulassen, ja, die meisten Choräle haben eine so allgemeine Bestimmung, dass sie unter verschiedenen Gesichts-

* Die Choralstrophen (also die größere rhythmische Anordnung des Chorals) haben, wie der erste Blick in ein Choralbuch zeigt, bei weitem nicht jene Ebenmäßigkeit, nach welcher unsere neuere Rhythmik (vergl. die Lehre von der ein- und zweistimmigen Komposition) strebt. Die Zahl der Strophen ist bald gerade, bald ungerade, die Strophen untereinander haben bald verschiedene und oft nicht einmal symmetrisch geordnete Länge, die Schlüsse fallen oft auf leichte Zeitwerte (weibliche Schlüsse); alles dies wird um so auffallender, da die Bewegung des Chorals in seinen einzelnen Schritten so höchst einfach, ja einförmig ist. Allein für die harmonische Behandlung, unseren dermaligen Zweck, ist diese Weise des Rhythmus nicht von Einfluss; wir bekümmern uns also nicht darum.

punkten gar manche Art der Begleitung gestatten, deren jede für ihren Zweck, am rechten Ort, die beste, keine die allein und allgemein rechte zu nennen ist.

Hierzu kommt noch die religiöse und künstlerische Wichtigkeit der Aufgabe. Der Choral ist von den frühesten Zeiten her wie jetzt ein wesentlicher Teil des christlichen, besonders des evangelischen Gottesdienstes gewesen, und muss es für alle Zeit bleiben. Viele dieser Melodien haben uns von Kindheit her, haben unsere Väter und Vorfahren seit Jahrhunderten erbaut, getröstet, gestärkt — sind die Stimme des Volkes gewesen, mit der es sich zum Evangelium bekannte und zur Heiligung erhob, sind ein starkes Rüstzeug der Kirche bei ihrer Reinigung und Erneuerung gewesen, — und werden mit all' diesen Erinnerungen, in all' dieser Macht auf die Nachkommen übergehen.

Noch heute treten sie würdig in unser Leben
als Volksgesang, von der Orgel geleitet,
als Orgelstück, von tiefer Bedeutsamkeit,
als Chorgesang in einfacher Kraft.

So sind alle Vorstellungen, die wir mit dem Choral verknüpfen, erhebend. Überdem (sehen wir auf die äußere Bedeutung der Aufgabe) ist die Behandlung des Chorals ein wichtiger Teil der Berufspflichten aller Kirchenmusiker, ein wichtiger, höchst ergiebiger Stoff für Kirchenmusik, — oft auch für weltliche Musik eine höchst wichtige, glücklich zu benutzende Form.

Es ist schon oben erwähnt worden, dass ein und derselbe Choral gar mannigfache Behandlungen zulässt, deren jede, aus ihrem Gesichtspunkt angesehen, wohl zu billigen ist. Besonders aber sind es drei Gesichtspunkte, aus denen die Behandlung des Chorals zu bestimmen ist.

Erstens kann man bloß den Zweck haben, die Choralmelodie, den Gemeindegesang in einfachster Weise zu begleiten. Hierzu würden diejenigen Harmonien zu wählen sein, welche sich am nächsten der Melodie anschließen, sie am sichersten unterstützen; dies wird die Hauptrücksicht sein, und daneben wird man Bedacht nehmen müssen, in dem Gange der Harmonie das zu Dürftige oder zu Triviale, auch häufige Wiederholungen zu vermeiden, kurz, in keiner Hinsicht der Würde gottesdienstlichen Gesangs entgegen zu handeln. — Diese Behandlungsweise ist bisweilen die einzig zulässige, z. B. um den unsicheren Gesang einer weniger gebildeten Gemeinde zu leiten.

Zweitens wird man bei tieferem Eindringen in das Choralwesen gewahr, dass von den besseren Choralmelodien jede einen mehr oder weniger bestimmten Charakter ausspricht, für irgend eine gottesdienstliche Gefühlsrichtung den Ausdruck gibt. Eine

Digitized by Google

künstlerisch höhere Aufgabe ist es, die Herausstellung dieses Charakters zum Ziel der harmonischen Behandlung zu machen. Dass mit diesem Charakter der allgemeine Sinn des Textes, zu dem der Choral erfunden worden, meist übereinstimmt, ist gewiss. Oft aber sind die ursprünglichen Texte beseitigt und neue an ihre Stelle getreten, die nicht immer dem Sinn des Chorals entsprechen; auch wird ein und dieselbe Melodie bekanntlich oft zu den verschiedensten Texten angewendet, und sogar ein und dasselbe Lied fasst bisweilen Verse vom verschiedensten Inhalt in sich. Nicht unbedingt werden wir also, wenn wir dem Charakter des Chorals nachgehen, zugleich den Text, oder gar die verschiedenen Texte im Auge behalten können; wohl aber wird der passende, besonders der ursprüngliche Text uns sicherer zur Auffassung des Charakters, den der Choral hat, anleiten.

Drittens endlich kann man sich die Aufgabe stellen, nicht bloß dem allgemeinen Charakter des Chorals und des Liedes, sondern auch dem besonderen Sinn der einzelnen Verse zu entsprechen. Dies wird aber mit der einfachen Weise, die jetzt unsere Aufgabe ist, nicht immer, — vielmehr oft nicht erreichbar sein, es wird dazu der Figurierungen und anderer später zu betrachtender Formen bedürfen. Wir werden also diese Behandlungsweise, allerdings die vollkommenste, hier noch nicht zu unserem Augenmerk machen können, sondern nur gelegentlich nach ihr hinblicken. Denn fern muss uns das stets vergebliche und unkünstlerische Streben bleiben, mit Mitteln etwas erreichen zu wollen, das außer dem Bereich dieser Mittel liegt. Ein solches Streben ist nicht bloß vergeblich, sondern auch verderblich; es verkehrt den Sinn dessen, was wir wirklich schon besitzen, und lässt uns zu spät und befangen zu dem, was wir eigentlich wollten, gelangen.

Wir kehren zu jener anderen Behandlung zurück, in der nicht bloß die allgemeine Bedeutung des Choralwesens überhaupt, sondern der besondere Sinn und Charakter einer bestimmten Choralmelodie, wenn und soweit sich ein solcher zeigt, zur Aufgabe gesetzt wird. Eine solche Behandlung und Darstellung kann eine typische genannt werden; sie stellt den Choral so dar, wie er für sich, in seinem Wesen ist, frei von Rücksichten auf zufällige Hilfsbedürftigkeit der Ausführenden und auf zufällige Wendungen einzelner Textverse. Dies ist unsere Aufgabe.

Unter jedem Gesichtspunkte können wir nun, materiell genommen, die Arbeit mannigfach leisten:

1. mehr- oder minderstimmig; wir werden meist die Vierstimmigkeit vorziehen;
2. mehr oder minder harmonisch reich;
3. die Stimmen mehr oder minder melodisch ausgebildet.

Überall stellen wir uns endlich bald die Orgel, bald den Chorgesang vor, — so allgemein, wie der Charakter beider jedem schon vorschwebt, ehe er sich von demselben gründlich und erschöpfend unterrichtet hat.

§ 70. **Allgemeine Auffassung der Melodie.** Sobald wir eine Choralmelodie zur Behandlung erwählt haben, müssen wir vor allen Dingen die Tonart derselben bestimmen. Wir kennen Vorzeichnung und Schluss als die beiden ersten Zeichen der Tonart; auch ist uns bekannt, welches die nächsten Ausweichungen für jede Tonart sind. Diese Merkmale (deren Kenntnis schon aus der allg. Musiklehre vorausgesetzt sein muss) insgesamt werden uns bei den meisten Melodien sicher leiten. Allein eine besondere Schwierigkeit tritt in diesem Punkte bei den Chorälen entgegen. Viele derselben stammen nämlich aus früheren Jahrhunderten (oder sind in deren Weise erfunden) und gehören weder unseren Dur- noch unseren Molltonarten an, sondern älteren, von unserem Dur und Moll verschiedenen Tonarten, die wir die Kirchentöne nennen.

Auf diese alten oder Kirchentonarten sind unsere bisherigen Grundsätze keineswegs sofort anwendbar. Wir begegnen Chorälen, die ohne Vorzeichnung geschrieben sind; sie müssten daher, nach unseren Begriffen, aus *C*dur oder *A*moll gehen, und demgemäß schließen. Allein sie schließen auf *G*, fangen wohl auch mit *G* an; doch sind sie auch nicht *G*dur angehörig, es herrscht nicht *fis*, sondern *f* in ihnen vor, sie schließen auch meistens nicht mittels des Dominantseptimenakkordes (*d-fis-a-c*), sondern mittels des Dreiklanges auf der Unterdominante. — Andere Choräle scheinen *D*moll zu sein, aber sie haben nicht die Vorzeichnung von *D*moll, und es ist ihnen nicht *b*, sondern *h*, also der große Dreiklang auf der Unterdominante eigen; — und was dergleichen Abweichungen mehr sind. Endlich stoßen wir gar auf Choräle, die in Vorzeichnung und Schluss unseren Tonarten angehörig scheinen und gleichwohl abweichende Behandlung fordern, wenn sie ihrem Charakter gemäß wirken sollen.

Es ist klar, dass unter solchen Umständen viele Choräle mit unseren bisherigen Kenntnissen nicht befriedigend gefasst werden können. Sie fordern noch einen Unterricht über das Wesen der alten Tonarten, in denen sie abgefasst sind; dieser Unterricht ist der Inhalt des zweiten Kapitels dieses Buches (XIII. Kap.)

Es ist aber ferner klar, dass wir, bevor wir uns über die Kirchentonarten verständigt haben, oft nicht imstande sind, zu bestimmen, ob ein gegebener Choral einer unserer Tonarten wirklich angehört, oder nur den Anschein davon hat, eigentlich aber in einem der Kirchentöne geschrieben ist. Daher erfolgen einst-

Digitized by Google

weilen, als Übergangsstoff, in der Beilage XIX einige nach unseren Tonarten zu behandelnde Melodien.

Haben wir nun eine solche Aufgabe übernommen, und die Tonart des Ganzen, den Hauptton, festgestellt, so ist zunächst die allgemeine Einrichtung der Modulation zu bedenken. Wir halten uns dabei zunächst an die rhythmische Abteilung der Choräle.

Viele Choräle sind förmlich in zwei Teile geteilt; so z. B. in der Beilage No. XIX die ersten vier. Bei anderen ist diese Einteilung nicht ausdrücklich angezeigt, wir erkennen oder fühlen sie aber aus der Anordnung des Ganzen heraus. So bei dem dritten Choral der Beilage No. XXI, dessen zweite Hälfte die beiden ersten Strophen des Anfanges wiederholt, so dass schon dadurch ein nochmaliger Anfang, also Teilung des Chorals in zweimal drei Strophen bezeichnet wird.

Hat ein Choral zweiteilige Form, so schließen wir den ersten Teil, wenn es die Melodie zulässt (dies ist bei den in No. XIX gegebenen Chorälen, 2, 6 und 10 nicht der Fall), in Durmelodien in der Dominante, in Mollmelodien in der Parallele.

Ferner bildet, wie schon gesagt, jede einzelne Strophe des Chorals einen Abschluss, der durch Pause oder Zwischenspiel, oder wenigstens durch längeres, willkürliches Anhalten von dem weiteren Fortgange getrennt ist. Daher haben wir jede Strophe als besonderen Teil des Ganzen zu behandeln und in der Regel mit einem Ganzschluss oder Halbschluss abzuschließen; wir benutzen also jeden Strophenschluss als Ziel- und Ruhepunkt der Modulation, auf dem dieselbe regelmäßig, mit mehr oder weniger Befriedigung abbricht*.

Es ist daher für jeden Strophenschluss zu überlegen:

welcher Ausgang der Modulation dabei möglich,

welcher nach dem Gange des Ganzen der nächste und natürlichste,

welcher nach allgemeinen Grundsätzen oder dem Charakter des Chorals, oder endlich nach dem besonderen eben hier zu offenbarenden Sinn der vorzüglichste ist.

Bei der Wichtigkeit, die die Strophenschlüsse als Haupt-

---

* Nur ausnahmsweise kann der schließende Akkord ein Sextakkord sein oder der Schluss sich in einen Trugschluss verwandeln, mithin sogar als letzten Akkord einen Septimenakkord oder eine Umkehrung desselben (s. das Beispiel von Seb. Bach im Anhang U) haben. Dass diese Schlussweisen nur unvollkommen oder gar nicht befriedigen können, ist einleuchtend; sie können nur in einem besonderen Ausdrucke, der dem Komponisten (vielleicht auf Anlass des Textes) notwendig ist, Anlass haben, auf den wir aber jetzt nicht eingehen.

Digitized by Google

momente und Zielpunkte der Modulation haben, ist genaue Vorbereitung auf sie um so mehr nötig, je zahlreichere Schlüsse in jedem Choral erfordert werden; die meisten Choräle bestehen aus vier, fünf und mehr Strophen.

Welche Schlussformen stehen uns nun zu Gebote? — Wir verweisen auf das S. 109 Gesagte. Von dort her sind uns folgende Schlüsse bekannt:

Erstens der Ganzschluss, der vom Dominantseptimenakkord auf den tonischen Dreiklang fällt.

Zweitens der Kirchenschluss*, der vom Dreiklang der Unterdominante auf den tonischen Dreiklang fällt.

Drittens der erste Halbschluss, der sich bekanntlich aus dem Fall des tonischen Dreiklanges in den Dreiklang der Oberdominante bildet.

Endlich viertens der zweite Halbschluss, der sich aus dem Dreiklang der Unter- und Oberdominante bildet. So unvollkommen dieser Schluss auch sei, so notwendig ist er doch an einzelnen Stellen; wir haben ihn schon in No. 175 angewendet, wo der periodische Bau ohnehin von untergeordneter Bedeutung war. — Merken wir uns, dass der letzte Akkord der Halbschlüsse in Dur und Moll ein **großer** Dreiklang sein muss, weil beide Tongeschlechter auf der Oberdominante einen **großen** Dreiklang haben.

Hiernach fragt sich nun bei jedem zu bearbeitenden Choral: welche der hier aufgewiesenen Schlüsse sind möglicherweise in demselben anwendbar?

Die allermeisten Choralstrophen gehen mit einem stufenweisen, einen Ganz- oder Halbton großen Schritt auf- oder abwärts, in *C* dur z. B. von *c* nach *d* oder *d* nach *c*, von *h* nach *c* oder *c* nach *h*. Der letzte Ton muss für alle Schlüsse Bestandteil eines großen oder kleinen Dreiklanges werden, weil alle auf einen solchen fallen; für die Halbschlüsse muss der Dreiklang ein großer sein, weil der Dominantdreiklang in Dur und Moll ein großer ist. Gehen wir hiernach alle möglichen Fälle durch; wir setzen dazu den letzten Ton als Grundton kleine und große Terz (bei den Halbschlüssen nur als letztere) und Quinte.

Zunächst prüfen wir der Reihe nach die Schlüsse, Kirchenschlüsse und Halbschlüsse, welche die Melodieschritte *h*-*c* und *c*-*h* am Ende einer Strophe zulassen:

---

* Dass er keineswegs der einzige Kirchenschluss oder dem System der alten Tonarten eigene Schluss ist, werden wir bei der Lehre von diesen erfahren.

		Harmonien:	Tonart.
GS.*	c = **1**	G—C	C
	c = 1	G—c	c
	c = **3**	?	?
	c = 3	E—a	a
	c = **5**	ohne Ergebniss.	
	c = 5		
KS.	c = **1**		
	c = 1		
	c = **3**		
	c = 3		
	c = **5**		
	c = 5		
HS.	c = **1**		
	c = 1		
	c = **3**		
	c = 3		
	c = **5**		
	c = 5		

		Harmonien:	Tonart.
GS.	h = **1**	?	?
	h = 1	?	?
	h = **3**	D7—G	G
	h = 3	?	?
	h = **5**	?	?
	h = 5	H9	e
KS.	h = **1**	?	?
	h = 1	?	?
	h = **3**	C—G	G
	h = 3	?	?
	h = **5**	?	?
	h = 5	a—e	e
HS.	h = **1**	a—H	e
	h = 1	?	?
	h = **3**	C(c)—G	C(c)
	h = 3	?	?
	h = **5**	a—E	a
	h = 5	?	?

In gleicher Weise ergeben sich die mit *c-d* und *c-d* möglichen Schlüsse hier:

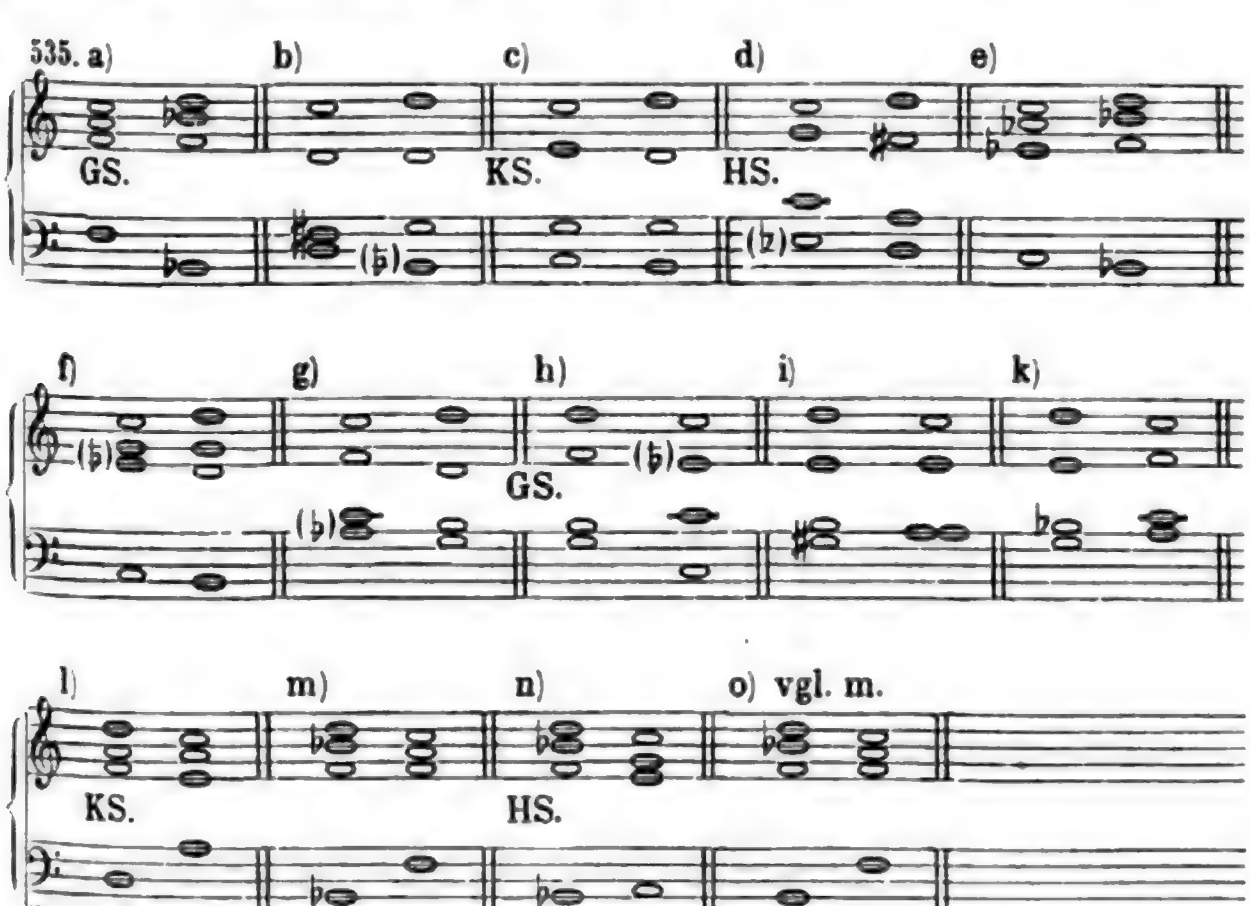
		Harmonien:	Tonart.
GS.	d = **1**	?	?
	d = 1	?	?
	d = **3**	F—B	B
	d = 3	?	?
	d = **5**	[D7—G	G]
	d = 5	[D7—g	g]
KS.	d = **1**	?	?
	d = 1	?	?
	d = **3**	?	?
	d = 3	?	?
	d = **5**	C—G	G
	d = 5	c—g	g
HS.	d = **1**	C—D	G
	d = 1	c—D	g
	d = **3**	As—B	Es
	d = 3	?	?
	d = **5**	{C(c)-G {F(f)-G	C(c) F(f)
	d = 5	?	?

		Harmonien:	Tonart.
GS.	c = **1**	G—C	C
	c = 1	G—c	c
	c = **3**	?	?
	c = 3	E7—a	a
	c = **5**	C9—F	F
	c = 5	?	?
KS.	c = **1**	?	?
	c = 1	?	?
	c = **3**	?	?
	c = 3	d—a	a
	c = **5**	B—F	F
	c = 5	?	?
HS.	c = **1**	B—C	F
	c = 1	?	?
	c = **3**	?	?
	c = 3	?	?
	c = **5**	B—F	B
	c = 5	?	?

* GS. bedeutet hier Ganzschluss, KS. Kirchenschluss, HS. Halbschluss, **1** Grundton des Dur-Akkordes, 1 Grundton des Moll-Akkordes usw. (vergl. S.

d. h. wir finden für den Halbtonschritt *h-c* und *c-h* folgende Möglichkeiten der Harmonisierung (abgesehen von den möglichen Varianten durch Ersetzung des Dominantdreiklanges durch den Septimen- oder Nonenakkord usw.):

und für den Ganztonschritt *c-d* und *d-c*:



Andere Strophenschlüsse zeigen Wiederholung des letzten Tones oder Terzenfall; dann hängt es vom Bearbeiter und der Beurteilung des besonderen Falles ab, die beiden letzten Töne

---

[23]. Statt der angedeuteten Nonenakkorde können auch die abgeleiteten Septimen-, statt der Grundakkorde auch Umkehrungen genommen werden. Bei den geklammerten Beispielen tritt die Septime nach oben.

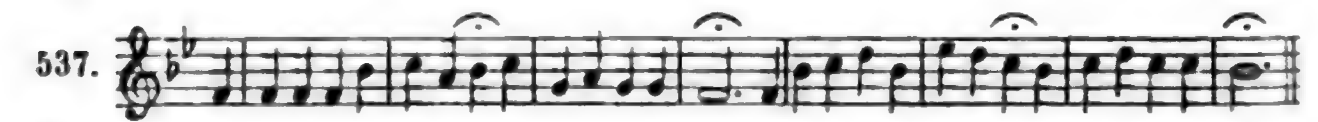
Digitized by Google

als dem Schlussakkord angehörig zu behandeln und den einleitenden Akkord auf den vorhergehenden (drittletzten) Ton zu legen, wie hier —

bei *a*, oder die ganze Schlussformel an die beiden letzten Töne zu knüpfen, wie bei *b*.

Nun erst fragen wir, welcher von allen möglichen Schlüssen in jedem besonderen Falle vorzuziehen ist.

Betrachten wir nach dieser Anleitung vorläufig einige Choräle, zuerst den: „Ich singe dir mit Herz und Mund":



Vorzeichnung und Schlusston zeigen die Tonart *B* dur; der Schluss kann vollkommen regelmäßig mittels des Dominantseptimenakkordes geschehen. Allerdings wäre es auch möglich in *G* moll zu schließen und die Vorzeichnung würde bekanntlich auch dieser Tonart entsprechen. Aber der Schluss würde ein unvollkommener sein; und überdem sehen wir allenthalben *f* in der Melodie, während *G* moll den Leitton *fis* hat.

Der Choral enthält vier Strophen, deren zwei und zwei sich schon durch die Länge, dann aber auch durch die letzte Tonfolge (Strophe 2 und 4) gleichen. Da nun auch die zweite Strophe einen Schluss in der Dominante zulässt, so dürfen wir die zwei ersten Strophen als ersten Teil des Chorals auffassen*.

* In diesem Falle hat die Abgrenzung eines ersten Teiles keinen weiteren Vorteil für die Behandlung, als dass sie sogleich die Modulation bestimmt. In umfassenderen und verwickelteren Fällen ist der Vorteil entschiedener.

Digitized by Google

Die erste Strophe bietet denselben Schluss dar, im Haupttone. Sie könnte auch in der Parallele (*G* moll) schließen, und es würde dabei nichts tun, dass der Schluss ein unvollkommener wäre, mit der Terz in der Oberstimme des letzten Akkordes. Nach den Modulationsgrundsätzen kann uns aber eine so frühzeitige Ausweichung in die Parallele nicht willkommen sein.

Die zweite Strophe schließt als erster Teil in der Dominante. Sie könnte, mittels des Nonenakkordes (*f-a-c-es-g*), ebenfalls im Haupttone schließen. Allein auch abgesehen von der Gelegenheit, hier einen ersten Teil frisch und befriedigend abzugrenzen, würde Wiederholung des Schlusses im Haupttone lahm gewesen sein, hätte übrigens auch die Harmonie verwickelt, die sich *F* dur zuneigt.

Wollen wir nun auch die dritte Strophe mit einem Ganzschluss enden, so könnte dies in *F* geschehen, nämlich mittels des Nonenakkordes, oder *e-g-b-d*; allein auch hier würden wir einen Schlussfall unmittelbar wiederholen, und nichts wirkt so eintönig, als Wiederholung in den hauptsächlichsten und fühlbarsten Punkten. Wir könnten auch in *C* moll oder gar *As* dur schließen; aber das alles liegt in einem so kleinen, einfachen Satze viel zu fern.

Allein — haben wir nicht schon die ersten Strophen als ein Ganzes, als einen ersten Teil angesehen, der auf der Dominante schließt? Folglich können wir die beiden letzten Strophen als zweiten Teil fassen, der von der Dominantentonart wieder in den Hauptton zurückkehrt. Dem entspricht auch gleich der Anfang der dritten Strophe, wie die Einrichtung des Textverses. Wir sehen also, dass die dritte Strophe, als Vordersatz in der Periode des zweiten Teiles, ganz regelmäßig einen Halbschluss macht, von der Tonika auf die Dominante; nachher wird der Ganz-Schluss um so befriedigender eintreten.

Ein zweites Beispiel sei der Choral: „Ich will dich lieben, meine Stärke“:

538.

Dieser Choral ist, wie man sieht, förmlich in zwei Teilen abgefasst. Die Tonart des Ganzen ist unverkennbar *G* moll; die nächste Ausweichung würde daher in die Parallele, nach *B* dur, gehen, und dem entspricht der Schluss des ersten Teiles. Hiermit haben wir die beiden wichtigsten Zielpunkte der Modulation festgestellt, denen sich alles Übrige fügen muss.

Digitized by Google

Die erste Strophe könnte nun ebenfalls nach *B*dur geleitet werden, wenn dies nicht dem bereits festgesetzten Teilschlusse vorgreifen und Eintrag tun würde; wir ziehen daher den Halbschluss von der Unterdominante auf die Oberdominante vor.

Die dritte Strophe kann mit einer förmlichen Ausweichung einen Ganzschluss in *D*dur, oder nur einen Halbschluss auf dem Dreiklang der Dominante machen.

Als drittes und letztes Beispiel folge hier der Choral: »Ach mein Herr Jesu, dein Nahesein«:

Diese Melodie bietet der Behandlung deswegen eine kleine Schwierigkeit, weil fünf ihrer Strophen sich nach einem Schluss in der Tonika zu drängen scheinen, und zwar stets in gleicher Weise, durch *a-g*. Man müsste daher, sollte das Einfachste festgehalten werden, fortwährend in *G*dur bleiben; — auch die vorletzte Zeile ist geeignet, einen Halbschluss in *G* zu machen, obwohl geneigter, nach *D*dur förmlich auszuweichen.

Allein es ist klar, dass diese einfachste Behandlung hier zu unleidlicher Eintönigkeit führen würde. Nehmen wir nun voraus an, dass die vorletzte Strophe nach *D*dur moduliert so frägt sich, was die übrigen fünf Schlussfälle werden sollen? — Das *a-g* kann zum Schlusse

in *G*dur, durch den Dominantakkord *d-fis-a-c*,

in *C*dur, durch den Nonenakkord *g-h-d-f-a*,

in *E*moll, durch den Dominantseptimenakkord *h-dis-fis-a*

benutzt werden, bietet also neben Hauptton und Oberdominante die Tonarten der Unterdominante und Parallele dar. Wir sind daher zu allen nächstliegenden Modulationen in stand gesetzt.

Die erste Strophe schließen wir im Hauptton, um diesen zu befestigen, die letzte muss ohnehin ihm angehören.

Den Schluss in der Unterdominante stellen wir seinem Charakter gemäß, so nahe wie möglich an das Ende, also in die vierte Strophe; dadurch wird die Modulation der folgenden Zeile um so mehr gehoben, deren Melodie ohnehin hinabführt und eines erfrischenden Mittels bedarf, um nicht zu ermatten.

Digitized by Google

Die zweite und dritte Strophe gehören folglich dem Paralleltone an. —

Man sieht leicht, dass mehr als eine abweichende Anordnung hätte getroffen werden können; man hätte z. B. die zweite Strophe in *E*moll, die dritte in *C*dur, die vierte wieder in *E*moll, oder die dritte in *G* dur schließen können. Allein wo wäre die ruhige Masse von *E* geblieben, die wir oben aus zwei Strophen bildeten? Und wo der entschiedene Gegensatz von Unter- und Oberdominante? Dafür wären wir auf schon dagewesene Tonarten zurückgekommen, —

*E*moll, *C*dur, *E*moll,
*G*dur, *E*moll, *G*dur, —

hätten also zerstreut moduliert und schon dagewesene Töne durch stumpfes Zurückkommen auf sie abgenutzt.

Wir hätten auch statt *E*moll die Tonart der Unterdominante *C*dur in zwei Strophen anwenden können. Allein dann würde der herabziehende Charakter der Modulation in die Unterdominante zu dauernd hervorgetreten sein, und wir hätten gegen fünf Durstrophen eine einzige Mollstrophe gehabt, während im obigen Entwurf ein besseres Ebenmaß herrscht, nämlich zwei Mollstrophen gegen vier Durstrophen, oder

zwei Strophen für den Hauptton,
zwei für die Dur- und
zwei für die Moll-Ausweichungen.

Eine so in größeren Massen zusammengehaltene, nicht hin- und her-, sondern bestimmt fortschreitende Modulation ist nicht nur die einfachere, sondern auch (vergl. S. 234) die großartigere und würdigere, deshalb aber der Würde kirchlichen Gesangs im allgemeinen entsprechender.

Soviel über die Anlage der Choralarbeit. Betrachten wir die Grundsätze, die uns dabei geleitet haben, so sehen wir, dass unser eigentliches Ziel nur die allgemeine Zweckmäßigkeit, — eine natürliche, frisch (aber nicht unruhig) und folgerecht sich entfaltende Modulation gewesen ist, ohne weitere Rücksicht auf einzelne Momente der Melodie, auf Inhalt des Textes und den besonderen Sinn, in dem wir diese oder jene Stelle aussprechen möchten.

Wir müssen uns daher erinnern, dass jene Modulationsentwürfe, die wir aus dem bisherigen Gesichtspunkte zweckmäßig nennen durften, aus allen den oben angedeuteten Rücksichten mancherlei Änderungen erleiden können. Solche Änderungen werden wir uns auch dann unbedenklich erlauben, ja als Notwendigkeit anerkennen, wenn der melodische Inhalt einer Strophe

in der für sie vorausbestimmten Tonart keine natürliche und zweckmässige Harmonie zuließe.

§ 71. **Anlage der Harmonie.** Sobald die Strophenschlüsse festgesetzt sind, ist der Harmonie jeder Strophe ihr Ziel gewiesen. Auf dieses Ziel ist sie bestimmt und sicher und damit würdig loszuführen, nach den über Akkordfolge schon mitgeteilten Grundsätzen. Wiederum fragen wir also zuerst nach den nächstliegenden und gehörigsten Akkorden, sehen sodann auf Folge und Zusammenhang und gehen dabei entschieden auf unser jedesmaliges Ziel los, ohne unnötige Wiederholung oder Hin- und Herschwanken. Wir nehmen dabei auf Mannigfaltigkeit bedacht, besonders wo die Melodie zu Einförmigkeit verleiten könnte, und ziehen im allgemeinen kräftige und würdige Wendungen, entsprechend der kirchlichen Würde und Erhebung, den weichen oder gar weichlichen oder auch trivialen vor.

Daher vermeiden wir im allgemeinen zu häufige Umkehrungen, besonders Quartsextakkorde; letztere besonders, die uns früher so geeignet zur Einleitung des Schlusses erschienen, würden hier die Harmonie einförmig und schwächlich machen, da wir der Schlüsse so viele, und nach so kurzen Zeilen, haben.

Aus gleichem Grunde sind in der Regel auch solche Akkordfolgen zu vermeiden, in denen Bass und Diskant mehrere Akkorde hindurch in Sexten oder Terzen miteinander gehen, z. B.:

540.

denn bei dem Übergewicht der äußeren Stimmen verbreiten solche Folgen leicht Eintönigkeit und Weichlichkeit über die Harmonie, wenn diese auch an und für sich selbst wohl und kräftig gebildet ist. Dass am rechten Ort übrigens diese und jede allgemeine Regel zurücktreten darf und muss hinter die Tendenz der besonderen Aufgabe, ist uns längst bekannt.

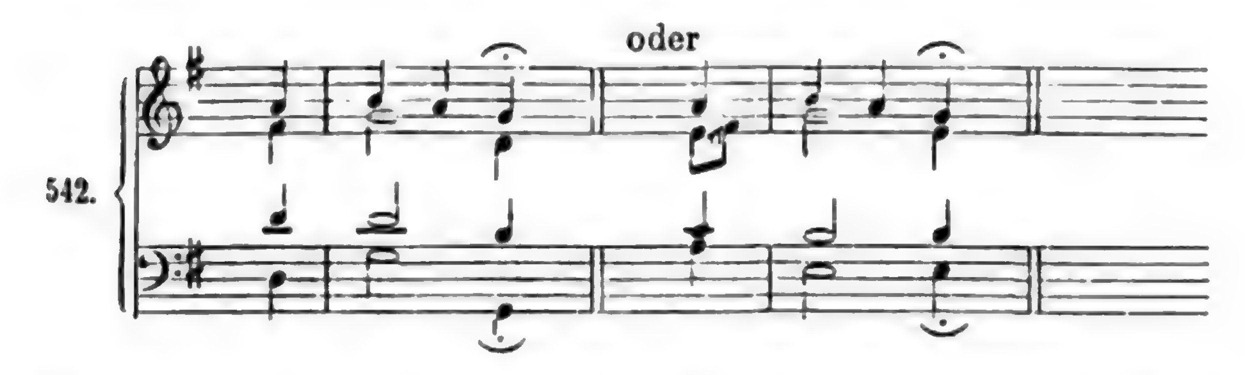
Aus der ganzen Anlage der Choralmelodie folgt schon, dass in der Regel jeder Ton der Melodie seinen besonderen Akkord erhält, also ein Akkordton ist. Hierbei müssen wir jedoch einiges vorausbemerken.

Erstens ist es zwar das Einfachste, dass jedem Melodieton ein eigener Akkord zuerteilt wird. Aber es kann, wie wir einstweilen schon an No. 542 sehen, ein Akkord auch für mehrere Melodietöne beibehalten werden; es kann

Zweitens ein Melodieton als Vorhalt betrachtet und ge-

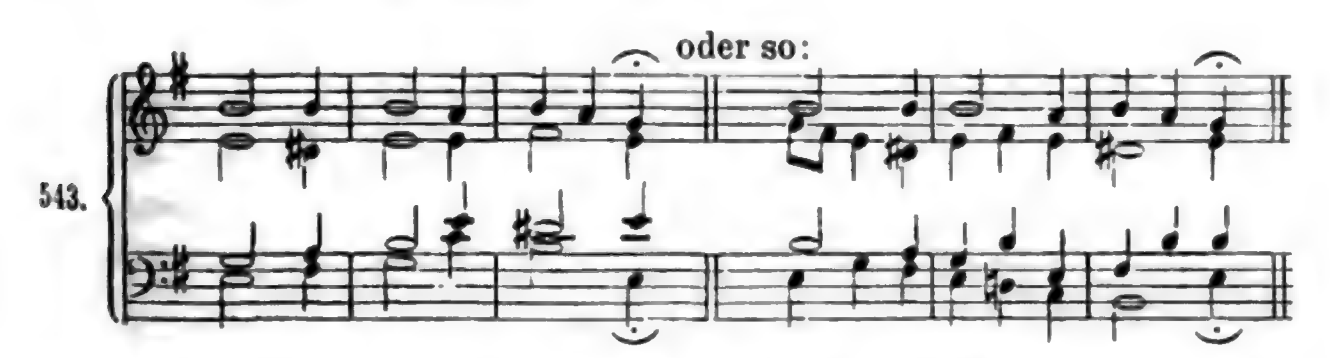
braucht werden, mithin als Bestandteil des vorigen Akkordes; so könnte man z. B. die letzte Strophe des Chorals »Nun danket alle Gott« (Beilage XIX No. 2) in dieser Weise behandeln:

Drittens kann ein Melodieton als bloßer Durchgang aufgefasst, z. B. der Schluss der dritten Strophe von No. 525 so behandelt werden:



Beide Weisen, besonders die in No. 542 gezeigte, sind freilich nicht so kraftvoll als die Setzung eines besonderen Akkordes auf jeden Melodieton.

Viertens treffen wir in unseren Melodien, z. B. in der dritten und fünften Strophe von No. 539, hin und wieder statt der Taktteile größere Noten für eine Silbe. Dann hängt es von uns ab, denselben einen einzigen, oder jedem darin enthaltenen Taktteil einen besonderen Akkord zu geben, z. B. die dritte Strophe von No. 539 auf eine von diesen Weisen —



zu behandeln. Im letzteren Falle wird die Harmonie rüstiger und gleichmäßiger einherschreiten; im erstern kann das Verweilen aller Stimmen sanften Nachdruck bewirken.

Auch da, wo einer Silbe zwei Taktteile, aber verschiedene zusammengebundene Noten (z. B. im vorletzten Takt der ersten

Digitized by Google

und zweiten Strophe von No. 539) zufallen, kann für beide Töne Ein Akkord angewendet werden. Doch ist hier das Gebräuchlichere und Kräftigere, jedem Ton einen besonderen Akkord zu geben und so den rüstigen Einherschritt des Ganzen zu unterhalten.

Endlich fünftens finden wir (z. B. im vorletzten Takte desselben Chorals), dass bisweilen eine Taktteilnote in zwei Taktglieder zerfällt, statt eines Viertels zwei Achtel. Hier hängt es von uns ab, den einen oder den anderen Ton als Durchgang zu betrachten, oder jedem seine besondere Harmonie zuzuerteilen; jene Choralstelle könnte daher so:

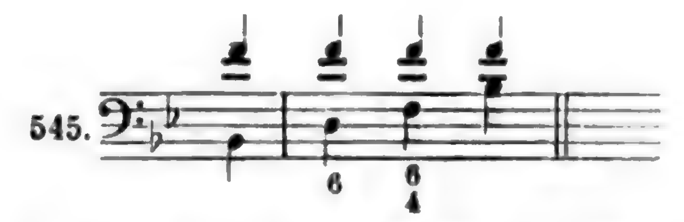
behandelt werden. Jede dieser Auffassungen kann an ihrem Orte wohl angewendet sein, gewöhnlicher aber ist die Behandlung eines der Töne als Durchgang, wie bei *a* und *b*; nur fragt sich, welcher von beiden Durchgang und welcher Akkordton sein soll? — Wo nicht der Melodiegang selbst den einen Ton als harmonieeigen, als wesentlich, den anderen als zugesetzt bezeichnet, folgen wir dem Gang unserer Harmonie und nehmen denjenigen als Akkordton, der sich nach dem Zusammenhange der ganzen Modulation am besten dazu eignet.

Ungewöhnlicher ist die Benutzung jedes Taktgliedes mit besonderen Akkorden, da dies den ruhigen und würdigen Gang der Harmonie leicht stört und die Modulation überladet; daher gewinnt, wenn einmal zwei Akkorde angewendet werden sollen, die engste Akkordverbindung, z. B. bei *c*, in der Regel den entschiedensten Vorzug. Doch kann diese sowohl, als eine fremdere, z. B. bei *d*, sehr wohl geeignet sein, einer Textstelle oder dem Harmoniegange noch besonderen körnigen Nachdruck zu geben.

Nach diesen Vorerinnerungen wenden wir uns zu der Arbeit selbst, und zwar zu unserem ersten Choral, No. 537.

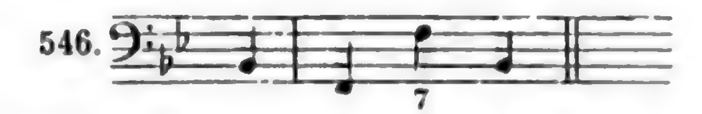
Seine erste Zeile soll im Hauptton schließen, wir wissen also, dass die beiden letzten Töne mit der Dominante und dem tonischen Akkorde begleitet werden; auch ist es das Natürlichste, vom tonischen Akkorde zu beginnen, also dem ersten *f* der Melodie den Dreiklang *b-d-f* zuzuerteilen. Zwischen diesen feststehenden Punkten ist nun die weitere Harmonie zu finden.

Noch dreimal erscheint nach dem Anfange jenes *f* in der Melodie; man kann die nackte Wiederholung des ersten Dreiklanges zu einförmig, den Durchgang durch seine Umkehrungen, wie hier bei *a* —

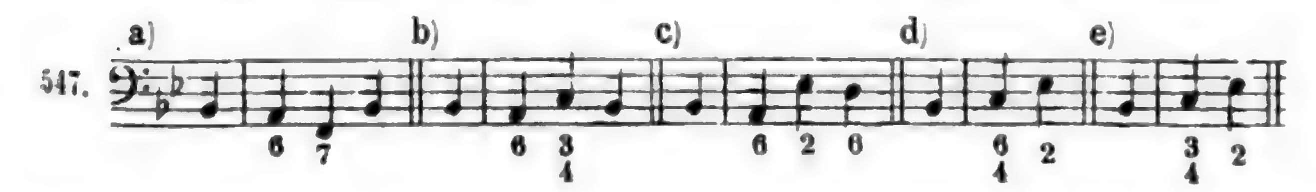
545.


für die Würde des Chorals zu dürftig finden. Es müssen also neue Akkorde eingeführt werden.

Der nächste, und darum schon beste, ist der Dreiklang auf der Dominante. Von hier wieder ist der nächste Fortschritt (näher selbst, als der Rücktritt in den eben verlassenen Akkord der Tonika) die Verwandlung des Dominantdreiklanges in den Dominantseptimenakkord, der dann wieder in den tonischen Dreiklang führt:

546.


Wir ziehen aber eine geschmeidigere Umkehrung —

547.


vor, und zwar die bei *c* als die förderndste, da die bei *a* und *b* mit demselben Basse schließen, mit dem sie begonnen.

Nun bleiben noch die Töne *b* und *c* zu harmonisieren; der erstere könnte mit dem tonischen Dreiklange begleitet werden, wenn dieser nicht schon dagewesen wäre, — oder mit der Unterdominante (*es-g-b*), wenn diese zu Anfang wohl angewendet wäre. Wir ziehen also den Dreiklang auf *g*, Erinnerung an die Paralleltonart, vor. Und eben, weil dieser Akkord, obgleich wir nicht wirklich ausgewichen sind, uns doch an die Paralleltonart erinnert, bauen wir darauf weiter, und nehmen zu dem folgenden Melodieton den Dreiklang auf *c*, die Unterdominante von *g*. So würde also die Harmonie der ersten Choralstrophe diese Gestalt

548.

haben. Wir sehen hier, außer allem bisher Bemerkten, den Bass in bestimmter Richtung sich erheben und zum Schlusse wieder senken. Dass wir bei der harmonischen Anlage zunächst den Bass berücksichtigen, ihm vorzugsweise entschiedene, bedeutende Fortschreitung geben, ist in der Wichtigkeit dieser Stimme, als einer äußeren und darum bemerkbareren und wirksameren, wohl begründet. Denken wir vollends dabei an das Orgelspiel, wo der Bass in der Regel von einem selbständigen und kräftig ansprechenden Pedal ausgeführt wird, so muss diese Stimme an Bedeutung noch gewinnen.

Nun erst sehen wir auch vollkommen ein, warum der Anfang nicht mit einem Quartsext- oder Terzquartakkord auf dem zweiten Melodieton, wie No. 547 *d*, *e* zeigt, eingeleitet werden konnte. Wie unpassend und matt wäre der erstere gewesen! und wie unbedeutend bei *e* die Folge zweier Umkehrungen desselben Akkordes! Aber noch nachteiliger würde die Aufopferung jenes folgerechten Einherganges des Basses, den wir oben erlangt, gewesen sein.

Die folgende Strophe soll nach *F*dur gehen; es ist daher natürlich, dass sie sich sobald als möglich dahin wende, um die neue Tonart mit Entschiedenheit und Fülle hinzustellen. Ohnehin gibt es für ihren ersten Ton *c* keine nähere Harmonie, als den Dreiklang der Dominante, den wir übrigens als Sextakkord anwenden, weil wir den Bass nicht wieder mit dem eben dagewesenen *f* beginnen lassen mögen. Diesen Dominantdreiklang sehen wir aber so an, als wäre er ein tonischer, und lassen ihm zum wirklichen Übergang den Dominantdreiklang der neuen Tonart, *c-e-g*, folgen. Dass der Dreiklang hier als Übergangsmittel genügt, ist nach S. 215 klar (denn von allen Tonarten, in denen dieser Akkord befindlich — *C*dur, *G*dur, *E*moll, *F*moll, *F*dur, — ist letztere am nächsten mit *B*dur verwandt); damit haben wir aber den Dominantseptimenakkord zum wirklichen Strophenschlusse frisch erhalten. Es ist natürlich, dass der Dominantdreiklang, so gut wie der Dominantseptimenakkord, zum tonischen Dreiklang *f-a-c* führt.

Nun fordert noch ein Ton, *g*, seine Harmonie, denn das andere *g* gehört dem Dominantseptimenakkord an. Was könnte *g* in einem Akkorde sein? —

Zunächst läge uns wieder der Dreiklang auf der neuen Dominante, wenn derselbe nicht eben dagewesen wäre und der folgende Dominantseptimenakkord nach ihm matt, fast als bloße Wiederholung erscheinen würde. — Der Dreiklang auf *es*, den wir wählen könnten, liegt ja noch hinter *B*dur, und wir gehen vorwärts nach *f*. Hiernach böte sich uns der kleine Dreiklang auf *g* dar, oder —

um den Übergang nach *f* recht zu bestärken — der große Dreiklang oder der Septimenakkord auf *g*.

Allein, ist die kleine Zeile, welche in *F*dur stehen soll, einen so verstärkten Übergang wert? — Wenn wir nicht besondere Gründe dafür haben, werden wir den Übergang nach *c* vermeiden; dann aber ist das Nächste, den Übergangsakkord *g-h-d-f* in einen einheimischen Akkord *g-b-d-f* zu verwandeln, wie wir schon S. 206 gelernt. Nun also heißt die zweite Strophe unseres Chorals so.

Hier folgen die letzten Zeilen mit drei Bässen,

zu denen es nur einiger Bemerkungen bedürfen wird; dass übrigens noch gar manche Harmonisierung möglich ist, wird jeder, der uns bisher gefolgt ist, ermessen.

Bei *A* tritt der Sekundakkord *es-f-a-c* aus dem vorangehenden Schlussakkord *f-a-c* unmittelbar hervor und gibt, nach der Natur der Umkehrungsakkorde, dem Harmoniegang sogleich höhere Beweglichkeit. Zugleich sind wir durch ihn auf das Schnellste und Entschiedenste in den Hauptton zurückgekehrt, der unser nunmehriger Zielpunkt ist. Die folgenden waldhornmäßigen Harmonien könnten bei häufiger oder unzeitiger Anwendung leicht gegen die kirchliche Würde verstoßen; man muss dabei erwägen, ob die sonstige Behandlung des Chorals diese Würde genugsam aufrecht hält, und wie weit der Text eine leichtere Auffassung rechtfertigt.

Bei *B* ist die Rückkehr in den Haupton in der ersten Hälfte der Strophe unentschieden geblieben, gegen die oben (S. 350) auf-

gestellte allgemeine Regel. Um so stärker erfolgt sie aber dann, da man in die Unterdominante, *Es*dur, förmlich übergeht, und dann erst sich in den Hauptton erhebt. Entschieden wird dieser erst im vorletzten Takte.

Bei *C* wollte der Bass den Rückschritt auf seinen ersten Ton (*f*, *g*, *f*) vermeiden; daher der Sextakkord. Das Nächste wäre gewesen, nun den Dreiklang auf *b* folgen zu lassen; dann wäre aber der Bass mit der Oberstimme drei- oder viermal in Terzen fortgeschritten, Man wandte sich daher in förmlicher Ausweichung nach der Parallele des Haupttons.

Hierdurch ist ein Querstand* in die Harmonie gekommen, den man jedoch mittels eines Durchganges

551.

leicht mildern könnte. Dass er durch Änderung des Basses (statt *a fis*: *f fis* oder *a d* usw.) zu vermeiden, ist ebenfalls bald zu sehen; nur wäre damit der ebenmäßige Gang des Basses eingebüßt. Man könnte daher jenes querständige *fis* in *f*, also den *D*durakkord in den *D*mollakkord verwandeln; dadurch würde die Strophe eine ernstere Wendung bekommen (Folge zweier Mollakkorde) und besser in der bei *A* gezeigten Weise als wie bei *C* zu Ende geführt. Denn bei *A* vollführt die Strophe ihren Halbschluss auf die würdigste Weise, mit den Dreiklängen der Unterdominante, Tonika und Oberdominante; bei *C* dagegen muss der abgeleitete Akkord *e-g-b-d* noch einen Übergang nach der Dominanten-Tonart machen, und der Bass schleicht in halben Tönen zum Schlusse. — Man könnte, von dem fremden Dreiklang angeregt, auch eine Wendung nach *C*moll nehmen und den Choral so

552.

zu Ende führen, wenn dieser fremdere, ernstere Ausgang irgend

* Man vergleiche hierbei den Anhang J über **Querstände**.

einmal den Sinn eines untergelegten Verses, oder einer irgend wodurch angeregten Stimmung entspräche. In diesem Falle hätte man also einen Übergang in die Parallele der Unterdominante gemacht, und zwar kurz vor dem Ende, wo fremdere Ausweichungen in der Regel (S. 242) nicht an ihrer Stelle sind; dadurch würde denn im vorletzten Takte nochmalige Berührung der Oberdominant-Tonart ratsam, um von ihr aus beruhigender in den Hauptton zurückzukehren und befriedigend zu schließen.

Wir sehen wohl, dass bei diesen Arbeiten, wenn sie gründlich unternommen werden, alle Grundsätze und Formen der Harmonie in Anwendung kommen. Dies aber ist eben der nächste Gewinn, den wir aus der Choralbehandlung für unsere Bildung ziehen, dass wir unsere harmonische Einsicht befestigen und immer gewandter und umsichtiger in Tätigkeit setzen. Es ist also dringend notwendig, dass der Schüler sich vielfältig an Harmonie-Entwürfen für Choräle übe*). Anfangs wird er wohl tun, bei jedem Choral auf die im allgemeinen zweckmäßigste Behandlung, wie sie oben gezeigt ist, loszugehen, und nur die zunächst sich darbietenden abweichenden Wendungen nachdrücklich zu versuchen, überall sich aber bestimmte Rechenschaft von den Gründen seines Verfahrens zu geben. Erst später mag er zu ein und demselben Choral nicht bloß die nächsten, sondern auch entferntere Harmonisierungen, und immer zahlreichere, versuchen; würde diese abschweifendere Übung eher unternommen, als bis die harmonischen Grundsätze sich auch praktisch vollkommen befestigt haben, so könnte sie vom Einfachern, Natürlichen und Treffenden in Gesuchtheit, Gezwungenheit und Unnatur führen. — Wir werden im letzten Abschnitt auf diese Übung näher eingehen.

§ 72. **Einfache Choralbearbeitung.** Im vorigen Abschnitte haben uns nur vorbereitende Betrachtungen beschäftigt. Jetzt wollen wir ein paar Choräle ausarbeiten, und dabei die Methode der Arbeit bezeichnen, die sich uns nach vielfältiger Erfahrung an Schülern der verschiedensten Anlage und Vorbildung als sicherste und förderndste bewährt hat.

Wir wählen dazu zuerst den Choral: »Ach, alles was Himmel und Erde umschließet«. Es ist das eine für die Kirche fast allzukühn und weit ausholend angelegte Melodie; allein hierauf kann

---

*) Zu dieser dreiundvierzigsten Aufgabe findet sich in der Beilage XIX der nötige Lehrstoff. Auch die in No. 537, 538, 539, und anderwärts mitgeteilten Melodien, sind zu benutzen.

Digitized by Google

uns nichts ankommen, da sie sich besonders lehrreich zeigen wird. Die Melodie —

zeigt nach Vorzeichnung und Schlusston die Tonart *C* dur an, wir bestimmen also vor allem den hiernach feststehenden Schluss des Ganzen bei I. Die erste Strophe (die gleichsam als erster Teil wiederholt wird) verlangt ebenfalls den Schluss im Hauptton, da man nicht mit der ersten Strophe sogleich in das trübe Moll fallen wird; wir setzen diesen Schluss als zweiten feststehenden Punkt bei II. Endlich setzen wir als dritten Punkt bei III den Schluss der zweiten Strophe in *G* dur (dem nächsten Modulationspunkte) fest. Hiermit haben wir für die Modulation drei Zielpunkte und unsere Aufgabe in drei kleinere aufgelöst. Wir haben bei diesem Verfahren zuerst das Nötigste und Sicherste festgesetzt, dann das Nächstwichtige, dann das Weitere; die römischen Ziffern bezeichnen unseren Weg; doch bedienen wir uns ihrer nur ein paar Mal.

Nun kommt es auf Ausführung der Harmonie an. — Hier zeigt sich die Schwäche der Melodie; der Anfang der ersten und dritten Strophe geht hornartig durch die Töne des tonischen Dreiklangs, kann aber natürlich nicht fortgesetzt mit diesem harmoniesiert werden. Freilich müssen wir uns auch hüten, gegen den bestimmt ausgesprochenen Charakter der Melodie durch zu häufigen Harmoniewechsel allzusehr anzukämpfen. Wollten wir z. B. bei der vorstehenden Melodie dem zu Anfang so stark ausgeprägten *C*-Dreiklang durch fremde Akkorde,

ausweichen, so würde der weitere Harmoniegang, weil er das Nächstliegende nach dem Entfernteren und darum Auffallenderen brächte, in Schatten gestellt. Es scheint daher folgende Behandlung

vorzuziehen. Hier haben wir uns vier Schritte weit in den von der Melodie vorgezeichneten Akkord ergeben und die Tonart in der ersten Strophe entschieden ausgeprägt, — mit den nächsten Harmonien, aber nicht geringer, als die Melodie an die Hand gab. Die zweite Strophe moduliert in die Tonart der Dominante und schließt in ihr ab. Die dritte Strophe wendet sich wieder zur Haupttonart, gewährt aber freieren Spielraum. — Die Ausführung der Harmonie ist möglichst einfach gehalten; nur gegen das Ende werden die Stimmen bewegter. Die Einförmigkeit der Schlüsse konnte nur einigermaßen durch Vorhalte gemildert werden; selbst der Quartsextakkord war in diesem Zusammenhange nicht füglich zu umgehen.

Der zweite Choral sei der: »Wir glauben all' an einen Gott«;

die beiden ersten Strophen bilden einen ersten Teil und werden als solcher wiederholt.

Wir setzen zuerst die Tonart, *Es* dur, und ihr zufolge bei I. den Schluss des Ganzen fest. — Hiernach ist der Schluss des ersten Teils festzustellen; wir machen ihn bei II. ebenfalls im Hauptton; denn in der Dominante ist er nicht möglich, die Unterdominante würde (S. 235) nicht an ihrer Stelle, die Parallele fremd und trüb

erscheinen. — Allein nun zeigt sich derselbe Schluss auch für die erste Strophe notwendig; wir werden uns daher doch für die zweite, für die Parallele, entscheiden müssen. — Die dritte Strophe bestimmen wir zuletzt; sie würde am füglichsten zur Dominante gelenkt, wenn nicht die Parallele des Haupttons, sondern dieser selber vorausginge. Der ganze Choral ließe sich so darstellen:

557.

Zunächst haben wir uns hier von der engen Harmonielage mehr als in der vorigen Arbeit frei gemacht; die Akkorde treten weiter und klarer, die Stimmen freier und darum schon beweglicher auf.

Nicht ohne Einfluss ist die vorausgeschickte Betrachtung über die Einförmigkeit der Strophenschlüsse geblieben; sie hat uns bewogen, die Modulation innerlich zu bereichern, gleich anfangs die Unterdominante, in der zweiten Strophe die Parallele derselben zu berühren usw. Sehr nahe hätte es gelegen, den Anfang durch Berührung der Oberdominante, — der fünfte Akkord könnte *a-c-es-g*) heißen, zu bereichern.

In gleichem Sinn ist der Choral: »O Haupt voll Blut und Wunden« (Beilage XX.) aus dem Tod Jesu von Graun und der folgende: »Was mein Gott will« von Fasch gearbeitet. Graun wiederholt die ersten beiden Strophen, die einen ersten Teil bilden, mit neuer Behandlung; auch der Text der letzten Strophe wird in einem Anhange wiederholt, in beiden Wiederholungen schließt sich der Komponist dem Harmoniesystem der Kirchentöne an, denen sein Choral eigentlich zugehört und das uns jetzt noch nichts angeht. Im Übrigen (das hier allein in Betracht kommt) bestätigt seine musterhafte Arbeit die oben ausgesproche-

Digitized by Google

nen Grundsätze. Keineswegs ist dies von dem Faschischen Choral zu sagen. Gleich die erste Strophe, die (nach unserem Tonsystem zu reden, — das alte der Kirchentonarten würde hier keinen wesentlichen Unterschied machen) die Tonart *C* dur anzeigt und wirklich in derselben schließt, beginnt mit dem *A* moll-Dreiklang, geht nach *F* dur, nach *C* moll und bleibt da bis auf den letzten Akkord. Um so geradsinniger gehen die folgenden zwei Strophen* auf ihr Ziel los, was dann von den beiden nächsten wieder weniger zu sagen ist. — Diese Bemerkungen hat der Schüler zur Befestigung seiner eignen Ansichts- und Handlungsweise zu erwägen. Nicht aber sollen und können sie ohne weiteres als Tadel Faschs (bekanntlich eines der geschicktesten Tonsetzer) gelten. Einesteils würde es sich zuvor fragen, ob nicht ein besonderer Sinn in Faschs Aufgabe ihm den abweichenden Gang vorgezeichnet hat. Andernteils ist bekannt, dass er manchen seiner Sätze in ganz besonderer Rücksicht auf die Übung seiner Singakademie behandelt hat, ohne ihn als eigentliches freies Kunstwerk anzusehen und für die Öffentlichkeit zu bestimmen. Für die Übung im Richtig- und Rein-Singen kann aber allerdings eine fremdere, gesuchte Modulation an einer Stelle zweckmäßig sein**).

§ 73. **Höhere Choralbehandlung.** Im vorigen Abschnitt ist unsere Aufgabe in der einfachsten Weise gelöst worden; die Stimmen wurden fast nur zur Darstellung der Harmonien, selten zu Vorhalten und Durchgängen gebraucht; die Harmonien selbst schlossen sich dem Erfordern der Melodie so nahe an, als geschehen konnte, ohne in Dürftigkeit und Schwäche zu verfallen. Die Behandlung entspricht im ganzen der Aufgabe, die ein Organist bei der Leitung des Gesanges in einer nicht unsichern und ungebildeten Gemeinde zu lösen hat.

Die Modulationsgrundsätze werden allerdings dieselben bleiben müssen, wenn wir auch zu höherer Auffassung fortschreiten, denn

---

* Wie kommt Fasch im sechsten Takt auf den Akkord *dis-fis-a-c*, der ihn nach *E* bringt, da er doch nach *A* will? — Er hätte allerdings *a-c-e* setzen können; allein das war zu Anfang dagewesen, kehrt am Ende der Strophe wieder und hätte sich nach *d-f-a* gar trüb gemacht. Dagegen war ihm aber, um in *A* zu schließen, — *e-gis-h-d* —, also zuerst *e-gis-h* nötig; dies erinnert an *E* dur, konnte also wohl zu einer Ausweichung dahin locken. Gleichwohl liegt diese zu fern, um ernstlich gewollt zu werden: folglich wurde sie zweideutig oder minder entschieden gemacht, — *dis-fis-a-c* ist streng genommen (S. 213) nicht *E* dur. Nun hat auch der Bass einen besseren Gang, als das eckige *d, a, e, a* erhalten.

** Vierundvierzigste Aufgabe: Ausarbeitung von Chorälen (aus Beilage XIX.) nach der obigen Anleitung.

sie beruhen auf dem Wesen der harmonischen Kunst selber. Dagegen sind wir bereits früher (S. 268) dahin gelangt, als das Lebendige in der Harmonie die Stimmen anzusehen, die durch ihr Zusammentreten die Harmonie bilden. Auch sind wir durch Vorhalte, Durchgänge, Hilfstöne neben den Akkordtönen im Besitz genügender Mittel, um unsern Stimmen melodischen Zusammenhang, Fluss und Schwung zu erteilen.

Hieran fehlt es den im vorigen Abschnitt ausgearbeiteten Choralen allerdings. Vergleichen wir den letzten derselben (No. 557) mit seiner hier

stehenden Umarbeitung, so sehen wir bei fast wörtlicher Beibehaltung der Harmonie die Stimmen — und durch sie den Choral höher belebt, — gleichviel, ob jede Einzelheit eben dieser Arbeit (ob z. B. der Gang des Basses im dritten Takte) einem jeden zusagt oder nicht.

Dieses ist der höhere Sinn, dem wir jetzt bei der Choralbehandlung zustreben. Wir sehen jetzt von der Bestimmung des Chorals für Gemeindegesang ab und fassen ihn als einen von vier Stimmen — von vier lebendigen, das heißt zu melodischem Ausdruck erhobenen Stimmen — auszuführenden Kunstgesang auf. Wenn es auch nicht möglich sein wird, mit unseren jetzigen Mitteln ohne Verdunkelung der Choralmelodie die Stimmen durchweg zu lebendiger Melodik zu erheben, so soll doch keine gänzlich, und keine mehr als um des Ganzen willen nötig ist, zurückgesetzt werden*).

---

* Hierzu der Anhang T.

Zu diesem Zwecke müssen wir vorerst das Stimmwesen genauer in das Auge fassen.

A. Charakter der Stimmen.

Bei der Charakterisierung der Stimmen geht man mit Recht von dem vierstimmigen Satz aus, als demjenigen, welcher die Mitte hält zwischen zu viel und zu wenig, welcher hinreichende Mittel für die allermeisten und wichtigsten Harmonien hat, ohne ihre Behandlung durch Überlast zu erschweren, — welcher eben deswegen Normalsatz genannt werden darf.

Die vier Stimmen nun werden nicht bloß benannt, sondern auch charakterisiert nach den vier Hauptstimmen des Gesangchors. Übersteigt man die Vierzahl der Stimmen, so wird eine oder mehrere der Hauptstimmen zwei-, drei-, mehrfach genommen.

Dies vorausgesetzt unterscheiden wir in jedem mehr als zweistimmigen Satze vor allem (S. 78) Außenstimmen und Mittelstimmen.

Diskant und Bass sind Außen-, Alt und Tenor sind Mittelstimmen; hat man mehrere Diskante und Bässe angewendet, so sind natürlich nur der höchste Diskant und der tiefste Bass Außenstimmen.

Die Außenstimmen haben erstens den freiesten Raum für ihren Gang; die Oberstimme nach der Höhe, der Bass nach der Tiefe zu. Sie sind daher der reichsten Entfaltung, weiterer Gänge und Sprünge am fähigsten.

Im Choral, wie wir ihn jetzt behandeln, ist der Oberstimme die Choralmelodie selbst zuerteilt. Diese ist Eigentum der Kirche, des gottesdienstlichen Gemeindegesangs; sie darf also nicht geändert werden, und heißt deshalb

cantus firmus.

Nach ihr ist offenbar der Bass die mittelreichste und wirksamste Stimme.

Beide äußeren Stimmen sind aber zweitens nach ihrem Inhalt und nach ihrer Stellung die hervortretendsten. Ihrer Führung muss daher vorzüglich Sorgfalt gewidmet werden; wenn irgend eine Stimme das Opfer einer unbedeutenden oder sonst unerwünschten Fortschreitung übernehmen muss, so darf es wenigstens keine der Außenstimmen sein, man müsste denn ganz besondere Zwecke damit erreichen wollen. — Für jetzt können wir diese Lehre nur auf den Bass anwenden.

Die Mittelstimmen sind von beiden Seiten gehemmt, der Alt durch Sopran und Tenor, der Tenor durch Alt und Bass. Ihr

Digitized by Google

Wesen ist daher weniger frei, ihre Bewegung muss gehaltener, weniger weit gehend, eher in kleinen, als großen Schritten sein. und in dieser Weise werden sie das beruhigende und bindende Mittel in der Harmonie. Liegenbleibende Töne und Vorhalte sind im Choral vorzüglich ihr Eigentum; sollen sie zu großen Schritten und Richtungen verwendet werden, so darf es noch weniger als bei den Außenstimmen ohne zulänglichen Grund, ohne erheblichen Zweck geschehen.

Treten wir nun dem besonderen Charakter jeder einzelnen Stimme näher, und halten dabei die Vorstellung der vier Hauptsingstimmen fest, so bemerken wir, dass die vier Stimmen eigentlich zwei besondere Paare bilden:

Diskant und Alt — die weiblichen (oder Knaben-) Stimmen,
Tenor und Bass — das männliche Stimmpaar.

In jenem Paar ist der Diskant, in diesem der Tenor Oberstimme. Diese Betrachtung lässt uns in das eigentliche Wesen der Mittelstimmen einen tieferen Blick tun.

Der Tenor nämlich, als ursprüngliche Oberstimme im männlichen Stimmpaar, hat die der Oberstimme gebührende freie Bewegung nach oben durch den Zutritt des höheren Stimmpaares eingebüßt; dadurch ist er eben zur gebundenen Mittelstimme geworden. Gern aber nimmt er, wenn auch nur in einzelnen Sätzen, besondes bei Schlüssen, die freiere Bewegung einer Oberstimme an, und weicht zu solchem Zweck unbedenklich von dem Nächstliegenden ab, entfernt sich auch für einen Moment weiter von den höheren Stimmen, als sonst angemessen wäre, oder steigt, um einen charakteristischen Gang zu vollenden, über die Altstimme hinaus, wie schon in No. 558 geschehen.

Im oberen Stimmpaar ist der Alt Unterstimme, aber es fehlt ihm die männliche Kraft des Basses und zugleich dessen freier Spielraum; so ist er ganz Mittelstimme, verhält sich gegen die Ein- und Übergriffe des Tenors leidend, bindet sich mehr an die Oberstimme und bewegt sich mäßiger, zurückhaltender als alle.

Der Bass dagegen ist die freie und dabei die männlich kräftige Unterstimme, und liebt würdigen, auch kühnen Einherschritt. So haben wir ihn schon in der ersten Harmonieweise kennen gelernt und so überall wieder herzustellen getrachtet. Auch er, in seinem freien Wesen, dringt (wie wir in No. 558 gesehen haben) in die anderen Stimmen ein, dies aber, seinem Charakter gemäß, gern in kühnen, weiten, entscheidenden Schritten, er ganz allein den Gegensatz gegen alle übrigen Stimmen übernehmend.

Soviel für diesmal über den Charakter der Stimmen. Am treffendsten spricht er uns aus den Singstimmen an; denken wir an das Streichquartett, so würde die Tenorpartie der Bratsche

zufallen, die sich ebenfalls auszeichnender und körniger vernehmen lässt, als die zweite Violine, der die Altpartie zu übertragen wäre und die sich eng der ersten Violine anschließt; denken wir an ein Blasquartett, z. B. Klarinetten und Fagotte, so würde das hochliegende erste Fagott die Tenorpartie übernehmen, und vermöge der hohen Lage auch den Tenorcharakter. Auch die übrigen Instrumente entsprächen, so gut es ihnen möglich ist, dem Grundcharakter der ihnen zufallenden Stimmen.

Mit dem Klavier verhält es sich nicht so; denn hier hat jede Stimmlage — abgesehen von dem allgemeinen Sinn höherer oder tieferer Töne — gleichen, oder vielmehr gar keinen bestimmten Charakter. Dafür gewährt es aber unserer ergänzenden Phantasie freieren Spielraum; wenn der Komponist seine Stimmen charakteristisch geführt hat, wird der Hörer das, was nur in der Stimmführung lag, unabsichtlich auf die ertönenden Stimmen des Instrumentes übertragen; auch wird ein guter — das heißt empfindungsvoll auffassender Spieler Mittel und Wege finden, den charakteristischen Ausdruck, dessen das Instrument eigentlich entbehrt, hervorzuzaubern.

Die Orgel endlich hat in der Regel im Pedal das Mittel, wenigstens den Bass eigentümlich und kräftig hervortreten zu lassen.

B. Anwendung auf den Choral.

Bei unseren ferneren Choralbehandlungen wollen wir zunächst danach trachten, den Stimmen höhere melodische Belebung zu geben. Dass die Kraft oder der Wert einer Melodie nicht von der Menge ihrer Noten abhängt, wissen wir; vielmehr würde die rhythmische Kraft eben so gewiss verlieren, wenn wir möglichst viel Achtel einführten, als sie gering war in No. 555, wo wir fast in lauter Vierteln gingen. Es ist vielmehr die Mischung und der Gegensatz von langsameren und schnelleren Schritten und deren motivgemäße Verwendung, die dem Rhythmus Mannigfaltigkeit, Lebendigkeit und Bedeutung gibt.

Sodann wollen wir trachten, jede der uns überlassenen drei Stimmen charaktergetreu zu führen. Hier kommt nicht bloß der Rhythmus, sondern auch der Tongehalt — soweit er nicht bereits durch Modulation und Stimmlage bestimmt wird — in besonderen Betracht; die kräftigeren und ruhigeren Momente gehören im allgemeinen dem Bass; dem Tenor werden wir gern die leidenschaftlichen zuerteilen, den Alt gern anschmiegend führen.

Selbst den Umfang der Singstimmen (S. 363) wollen wir nicht unbeachtet lassen, da seine Berücksichtigung die Charakteristik derselben verstärkt. Wir wollen

Digitized by Google

den Diskant nicht tiefer als c^1 und nicht höher als a^2
den Alt - - - (klein) g - - - - e^2
den Tenor - - - - c - - - - a^1
den Bass - - - (groß) F - - - - e^1

führen. Nur wenn der Bass in Oktaven auf- oder abwärts schlägt, oder überhaupt die höhere Oktave unbedenklich für die tiefere genommen werden kann, wollen wir uns erlauben, tiefere Töne zu setzen. — Die hier empfohlene Beschränkung wird auch den Vorteil haben, uns vor zu weiter Zerstreuung der Stimmen zu bewahren.

Da die höhere Bewegung der Stimmen zur Steigerung des Chorals im Ganzen gereicht, so wollen wir anfangs unsere Stimmen ruhiger führen, überhaupt uns im Gebrauch der Nebentöne mäßigen, damit wir im stande seien, die Bewegung gleichmäßig zu unterhalten und eher zu steigern, als nachzulassen.

Aus demselben Grunde — und um Überladung und Verdunkelung der Harmonie zu vermeiden, wollen wir nur selten zwei und noch seltener drei Stimmen gleichzeitig reicher ausführen.

Bei dem ersten nach diesen Grundsätzen bearbeiteten Choral: »Ihr Seelen, sinkt« —

fällt zuerst bei der zweiten Strophe, die als dritte wiederholt wird, der drei Schläge lange Schlusston auf. Ein einziger Akkord, wenn auch durch Vorhalte (wie in No. 555) oder andere Mittel bereichert, konnte hier nicht genügen; wir mussten daher mehrere Akkorde anwenden, um die Dehnung natürlich erscheinen zu lassen.

Die Modulation der ersten beiden Strophen ist die nächstliegende. In der dritten (der Wiederholung der zweiten) ist an die Tonart der Dominante von *D* gedacht worden, um der Einförmigkeit eines Stillstands und einer bloßen Wiederholung zu entgehen. Allein diese Tonart, *A* dur, liegt außer dem Kreise der nächstverwandten; folglich wurde *A* moll (die Parallele der Unterdominante des Haupttons) vorgezogen und auch dies gleich mit dem nächsten Akkorde (*e-g-h*) aufgegeben. In der letzten Strophe ist die Unterdominante berührt.

Die Untersuchung der Stimmen bleibe dem Schüler überlassen; der Tenor ist in den Mittelstrophen am wenigsten begünstigt.

Der zweite Choral sei der Luthersche: »Vom Himmel hoch, da komm ich her*«. Die Modulationspunkte sind in der Melodie —

überall sicher bezeichnet, — nur die zweite Strophe erregt Zweifel. Sollen wir, noch ehe wir in die Dominante gegangen, nach *A* moll modulieren? — in einem hellen Weihnachtsliede das trübe *a-c-e* zum Schluss nehmen, während kurz vorher der Ton *g* dieser Tonart widersprochen hat? — Wir ergreifen diese Behandlung.

* Es ist eigentlich ein den alten Kirchentönen angehöriger Choral; aber einer von den auch ohne Kenntnis des alten Systems behandelbaren.

Digitized by Google

Hinsichtlich der Modulation ist es zunächst die zweite Strophe, die unsere Prüfung fordert. Sollte sie in *C*dur bleiben, wie die erste? das wäre zu eintönig und arm. Es musste also an *A*moll gedacht werden, und daher erinnert gleich der zweite Akkord an diese Tonart. Aber übergehen in sie konnten wir erst nach dem letzten *g*, mit *gis-h-d-f* nach *a-c-e*. Indes dieser Schluss ist schon oben als zu trüb für den Charakter des Liedes bezeichnet worden; müssen wir auch nach Moll, so möchten wir doch nicht mit einem Molldreiklang schließen. Wir ziehen also vor, einen Halbschluss *d-f-a* nach *e-gis-h* zu machen. — Nun fehlt noch die drittletzte Harmonie. Die vorletzte heißt *d-f-a*; sie soll die Unterdominante von *A*moll besetzen, erinnert aber an *D*moll, während wir noch gar nicht in *A*moll sind. Folglich — gehen wir, wie oben geschehen, nach *D*moll und wenden da die gefälligere Form des Halbschlusses an.

Hier haben wir nun Gelegenheit, einen oft und in mancherlei Gestalt bei der Komposition sich geltend machenden Zug zu beobachten. Er mag in einzelnen Fällen, kann auch bei dem obigen verkannt oder bezweifelt werden, ist aber gleichwohl zu tief in der Natur begründet, um nicht endlich in das Bewusstsein zu treten und dann doppelt kräftig zu wirken. Oft nämlich kann das, was der Komponist irgendwo gewollt, nicht gleich zur Ausführung kommen; dann bleibt der Trieb dazu in der Seele und mahnt, bis ihm womöglich genug geschehen.

So hier. Der zweiten Strophe hatten wir *A*moll zugedacht, aber nachher eine andere Wendung vorgezogen. Nun will die zurückgesetzte Tonart ihr Recht haben. Der Eintritt der folgenden Strophe erinnert an sie, und da sie durch den Melodieton *g* abermals zurückgewiesen wird, so läuft wenigstens der Dominant-

Digitized by Google

ptimenakkord von *c* wieder auf *a-c-e* aus und nochmals beginnt uch die vierte Strophe mit demselben Akkorde; statt jenes Doninantseptimenakkordes hätte auch *gis-h-d-f* gesetzt werden können, wenn *A*moll für den Gang des Ganzen wirklich so bedeutend gewesen wäre. Andere Einsätze der dritten Strophe hätten irgend eine Unzweckmäßigkeit nach sich gezogen, z. B. *a-cis-e* und *g* hätte das ganz entfernte *D*moll ungebührlich festgehalten.

Wir kommen nun zu den Stimmen. Zu Anfang gehen Tenor und Bass miteinander im Einklang, — weil die Mittelstimmen sonst hinaufgedrückt worden wären. Erst mit dem Durchgang im Bass der ersten Strophe beginnt lebhaftere Bewegung, erst in der dritten Strophe wird sie ausgedehnt und fließend. Das Nähere prüfe jeder selbst.

Zu dritt betrachten wir den ersten Teil des Chorals: »Wunderbarer König«.

Der feierlichen Stimmung des Textes* gemäß bewegt sich die Harmonie höchst einfach erst von der Tonika in die Dominante (vom Grundton aus hat der Bass auf dem zweiten Viertel einen Durchgang zu dem fortdauernden tonischen Dreiklang und führt dann den Sextakkord desselben herbei), von der sie sich dann weiter bewegt von der Tonika der Parallele in deren Dominante. Die Wendung der ersten Strophe ist durch einen wirklichen Übergang in die Dominante (und zwar mittels des hochüber schwebenden Akkordes *dis-fis-a-cis*, der None ohne Grundton) erhoben; in der zweiten Strophe tritt ernster, und dabei dem Hauptton verwandter, die Dominante des Paralleltones in Moll statt in Dur auf. Es ist wahr, wir haben gar keine eigentliche Ausweichung in denselben vor uns; aber er wird durch den Strophen-Einsatz bestimmt genug angedeutet.

Dem ruhig einhergehenden Basse steht der bewegtere Tenor als belebteste Stimme in den ersten Strophen gegenüber, zum

* »Wunderbarer König — Herrscher von uns allen — lass dir unser Lob gefallen.« Die Melodie ist in der Beilage XIX. vollständig gegeben.

Digitized by Google

Schlusse des Teils tritt der Bass nach seiner Weise (S. 364 schwunghafter hervor; der Alt, seinem Charakter gemäß, weicht dem Tenor und tritt gegen die Oberstimme mit schärfendem Vorhalten auf. — Es liegt übrigens am Tage, wie und wie leicht die Mittelstimmen hätten einfacher geführt werden können, wenn man nicht der charakteristischen, sondern nächstliegenden Stimmführung hätte nachgehen wollen.

Zunächst der Choral: »Ermuntere dich, mein schwacher Geist«.

563.

Im vorigen Beispiel lag fast alles in der einfachen Führung der Stimmen; nur im Basse brachte der stufenweise Gang ein paar Durchgänge, gleichsam zufällig, mit sich. Hier bildet sich von Durchgangs- und harmonischen Beitönen ein reicheres Spiel.

Der erste Durchgang stellt sich ein, um den diatonischen Anfang des Basses vollführen zu helfen; ebenso schienen die harmonischen Beitöne in derselben Stimme in der zweiten Strophe ratsam, damit nicht zwei Takte lang der Bass in lauter Quarten und Quinten steif einhergehe. Nun aber ist erhöhtere Bewegung angeregt; daher ergreift jetzt der Bass, um nicht zum fünftenmal einen Terzenschritt zu machen (erst *b-d*, *d-f*, *f-a*, *a-c*, dann noch *c-a*), einen Durchgang, dem sich der Alt mit einem Vorhalt anschließt; auch der Tenor geht zuletzt aus der Oktave des Domi-

nantseptimenakkordes durch die Septime. So ist der erste Teil in gesteigerter Bewegung zu Ende geführt. Wir müssen erwarten, dass im zweiten Teile die Bewegung sich noch erhöhen werde.

Allerdings hebt auch dessen erste Strophe in derselben Weise an, wie die des ersten Teiles. Es stellt sich mithin ein besonderes rhythmisch-melodisches Motiv heraus, von zwei Achteln und einem Viertel, das sogleich in der folgenden und dritten Strophe vom Tenor (das erstemal in verkehrter Richtung), im vorletzten Takt aber von Tenor und Bass benutzt wird. — Der weitere Inhalt bedarf keiner Bemerkung.

Der Wichtigkeit wegen, die der Choral als Bildungsstoff für jeden Musiker, und als Kirchenlied für den Gotte dienst und die seinen musikalischen Teil Verwaltenden hat, verweilen wir noch länger bei ihm und lenken die Aufmerksamkeit nochmals auf zweierlei.

Erstens auf besondere technische Schwierigkeiten.

Sie können nur in der Melodie liegen, wenn diese entweder besondere Verstärkung oder Ausführung von der Harmonie erwartet, oder der Stimmführung hinderlich wird. Jenes ist der Fall, wenn ein Ton oder ein Satz mehrmals nacheinander gebraucht, oder sonst eine Wendung genommen wird, die reicherer oder würdigerer Entfaltung der Harmonie widerstrebt. Das andere ist der Fall besonders bei unruhig, in weiten Schritten hin- und hergehender Melodie, bei der es leicht geschieht, dass auch die übrigen Stimmen in unruhige Bewegung, oder in Kollision mit der Melodie geraten, oder sich zu weit von dieser entfernen müssen. Dies alles haben wir an einzelnen Fällen zu betrachten.

Die Tonwiederholung haben wir schon in No. 548 und 555 zu behandeln gehabt. Auch der Choral »Dies sind die heil'gen zehn Gebot« (Beilage XXII., dem System der Kirchentöne angehörig) fängt mit einem fünfmaligen *g* an. Wer nun weiß wie vielfache Harmonien einem Ton untergelegt werden können, der wird durch solche Wiederholung nicht in Verlegenheit gesetzt; er wird Harmonien genug finden und nur für ihre schickliche Anordnung zu sorgen haben. Der letztgenannte Choral z. B. könnte (um nur noch ein harmonisches Beispiel aus vielen möglichen Behandlungen herauszuheben) so gesetzt werden:

564.

Digitized by Google

Satzwiederholungen, deren sich in mehreren Chorälen finden, sind schon einer aufmerksameren Überlegung wert. Bisweilen liegt es im Sinne des Chorals, die Modulation bei dergleichen Wiederholungen gar nicht oder nur gelinde zu verändern. Bisweilen kann eine geschickte Anordnung weniger nahe liegender Harmonien mehr tun, als Herumwühlen in den mannigfachsten und fernsten, unerwartetsten Akkorden. Ein Beispiel gibt der zweite Teil des Chorals: »Wie schön leucht' uns der Morgenstern« *.

565.

Es ist leicht zu sehen, auf wie vielfache Weise diese Stelle anders und reicher hätte behandelt werden können; aber schwerlich würde eine solche Behandlung dem Sinne dieses Chorals besser zugesagt haben. Daher sind auch im dritten und vierten Takt die Mittelstimmen mehr zurückgehalten als entfaltet worden.

Ungünstig einer würdigen, kirchenmäßigen Harmonie haben wir schon bei No. 555 solche Melodiesätze gefunden, die sich zu fest an einen einzigen Akkord binden und damit auch die Modulation an ihn zu fesseln drohen. Dieser Fall zeigt sich auch in dem Choral: »Einer ist König, Immanuel sieget« (Beilage No. XIX.). Hier —

566.

hat man den Anfang (*a*) dreistimmig gesetzt, um durch den Verein von Diskant und Alt die Melodie zu verstärken; nun tritt die vierstimmige Harmonie um so klarer hervor. Bei *b* ist der Oktavensprung in der Melodie durch Ruhe in der Harmonie ausgeglichen und durch den Oktavenschritt des Basses vorbereitet.

Zweitens lenken wir die Aufmerksamkeit auf das **künst-**

* Die Melodie in der Beilage XIX.

lerische Ziel der Choralbehandlung. Denn endlich sind Harmonien und Melodien nur die Mittel, um auszusprechen, was unsere Seele bewegt, was der Choral im Herzen der Singenden und Hörenden erwecken soll.

In Werken der freien Kunst ist es Sache des schaffenden Künstlers, seiner inneren Erweckung und seiner tieferen Erkenntnis, das Rechte zu ergreifen. Für ersteres kann die Lehre nicht unmittelbar wirken, jene tiefere Erkenntnis aber ist nicht Gegenstand der Kompositionslehre, sondern wird anderwärts zu erstreben sein; das Leben in der Kunst und ihren Werken und die Ästhetik der Musik sind ihre Quellen.

Allein die Behandlung eines Chorals ist kein Werk der freien Kunst, denn sie geht nicht aus dem freien Geiste des Künstlers hervor, die Hauptsache, die Melodie, ist gegeben — und bedingt alles Übrige, die Teile des Ganzen, Rhythmus und Harmonie, mehr oder weniger. Man kann daher in solcher Aufgabe nur aussprechen, wozu der Cantus firmus Gelegenheit und Anlass bietet: nicht den vollen Sinn des Liedes, sondern den Sinn, wie und wieweit der Cantus firmus ihn gefasst hat und zu enthüllen gestattet.

So macht sich für alle Choräle, als kirchliche Gemeindelieder, ein allgemeiner Charakter kirchlicher Erbauung, einfacher christlich gefasster Frömmigkeit kenntlich, eine einfache, stetige, aber innerlich kraftvolle Harmonie, eine geradsinnige Stimmführung, eine von Trägheit und Überreizung gleich weit entfernte Rhythmisierung, eine würdige und fromme Erhabenheit geltend. Hiernächst aber muss unser Trachten sein, in jedem einzelnen Choral den inneren Sinn zu fühlen, den Zug zu lassen, der aus der Melodie heraus die Modulation und zuletzt jede einzelne Stimme lenkt. Dieser Zug wird nicht durch Umhergreifen in allen möglichen Harmonien erhascht, sondern auf dem Wege stetiger Harmonie-Entfaltung erkannt und ergriffen. Man frage nur fleißig die Melodie, was ihr zunächst not tut, welche Harmonie sie zunächst verlangt; und von dem zunächst Ergriffenen bewege man sich stetig aber rastlos weiter, nie ohne Grund verweilend oder auf Dagewesenes zurückkehrend, aber auch nie das Nähere ohne Grund übergehend, etwa um Fremdes oder Neues, vermeintlich Originelles zu bringen. Das Fremde, Unerwartete aufzugreifen, ist schwach, Sache des Dilettanten; das wahrhaft Eigentümliche ist, was der Sache, dem Zweck ganz eigen angehört. Auf diesem Wege wird dann auch aus Melodie und Modulation der rechte Zug der Stimmen sich ergeben.

Nur so weit zu gehen, nur dem allgemeinen Charakter jedes Chorals nachzutrachten, raten wir dem Schüler, bis er vollere Herrschaft und tieferes Bewusstsein über seine Kunst erworben hat

Digitized by Google

und mit sicherem Erfolge streben mag, auch dem besonderen Sinn dieser oder jener Textstelle, oder zuletzt dem ganzen Text in allen Momenten zu genügen, soweit es Form und Mittel des Chorals und der gegebene Cantus firmus gestatten*. Wir bezeichnen ihm diese Aufgabe als eine der wichtigsten, zu der er auch in späteren Stadien seiner Bildungszeit stets mit erneutem Eifer zurückkehren möge**.

§ 74. **Der Cantus firmus in anderen Stimmen.** Bisher haben wir stets die Oberstimme als Sitz der Hauptmelodie benutzt; und das mit Recht, da sie als äußere Stimme freier als die Mittelstimmen, und vermöge ihrer hohen Tonlage die vernehmbarste und wirksamste unter allen Stimmen ist.

Gleichwohl ist es auch möglich, eine der drei anderen Stimmen zum Sitz der Hauptmelodie zu erheben. Dann aber ist zweierlei zu bedenken. Erstens wird der Cantus firmus nicht so klar hervorteten, als in der Oberstimme, und wir werden das Stimmgewebe darauf einrichten müssen, dass derselbe sich möglichst klar aus ihm hervorhebe, von ihm unterscheide. Zweitens wird die Oberstimme zwar der Hauptmelodie beraubt sein, aber dennoch nach ihrem Charakter nicht aufhören, vorzügliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Wir müssen daher ihre Melodie mit besonderer Sorgfalt ausbilden, damit sie, ein so bemerkbarer Bestandteil des Ganzen, stets genüge. Im Bass und noch mehr in Mittelstimmen kann manche den Ansprüchen an Melodie nicht ganz genügende Wendung durchschlüpfen; in der Oberstimme würde sie sich zu nachteilig fühlbar machen.

Erwägen wir nun die S. 365 vorherbestimmten Mittel für die Bildung einer vollkommenen Oberstimme, so finden wir, dass dieselben nicht wohl genügen. Unsere Begleitungsstimmen setzen der Hauptmelodie Achtel und Viertel entgegen, während diese sich in denselben Notengattungen bewegt; diese Ähnlichkeit und die Weise unseres jetzigen Verfahrens, stets alle Stimmen gleichzeitig eintreten zu lassen und fortzuführen, geben wenig Hoffnung, dass der Cantus firmus überall aus den umgebenden Stimmen eigentümlich und herrschend sich hervorhebe, wenn wir ihn aus der Oberstimme entfernen. Erst bei reicheren Mitteln, in einer späteren Form, wird eine solche Arbeit vollkommen gelingen.

---

* Hierzu der Anhang U.

** Von hier an treten die Aufgaben so bestimmt hervor, dass es ihrer ausdrücklichen Bezeichnung nicht mehr bedarf. Das fleißige Durchspielen und Durchdenken der im Laufe der Lehre, sowie in den Beilagen XX. und XXVII. mitgeteilten Choräle wird als nächstes Mittel für Stimmung und Vorbereitung empfohlen.

Digitized by Google

Aber zu dieser späteren Form bedarf es einfacherer Vorübungen und diese sind hier, bei der Lehre von der Behandlung des Cantus firmus in der Oberstimme, am besten anzuknüpfen. Es ist dazu nur kurze Anleitung nötig.

Hängt es von unserer Wahl ab, in welche der drei unteren Stimmen der Cantus firmus treten soll, so kommt vor allem die Tonlage in Betracht. Liegt eine Melodie höher, so wird sie besser für den Tenor, als für Alt und Bass geeignet sein, — wir müssten denn den Choral in einen anderen Ton versetzen.

Sodann kommt der Charakter der Melodie in Erwägung. Eine ruhig fortgehende Melodie wird sich eher für den Alt, eine bewegtere, sich nach der Höhe schwingende, eher für den Tenor, eine weitschreitende, mehr nach der Tiefe hinabgehende, sich eher für den Bass eignen. Im allgemeinen übrigens wird der Tenor, als andere Oberstimme, am geeignetsten sein, an der Stelle des Diskants den Cantus firmus zu übernehmen.

Haben wir nun unsere Wahl getroffen, oder ist die melodieführende Stimme vorausbestimmt: so setzen wir, wie immer, den Modulationsplan fest, entwerfen die Harmonie, und versuchen dann vor allem, die neue Oberstimme so zusammenhängend, folgerecht und gehaltvoll wie möglich, jedenfalls aber makellos, auszuführen. Wo dies nach dem Harmonieentwurfe nicht angeht, wählen wir andere, günstigere Akkordlagen. Hiernach erst, wenn die Oberstimme gelungen dasteht, vollenden wir den Satz durch die Ausführung der anderen Stimmen. — Einige Übung wird übrigens bald zu der Fertigkeit bringen, alle Stimmen gleichzeitig zu überschauen und zu führen.

A. Der Cantus firmus im Alt.

Wir wählen dazu die andere Melodie des Chorals: »Aus tiefer Not schrei' ich zu dir«; — die bedeutendste Melodie desselben Chorals werden wir an einem anderen Orte kennen lernen.

567.

Zuvörderst erscheint der Cantus firmus im Alte nach seiner Tonlage und mäßigen, auf wenig Töne und kleine Schritte beschränkten Bewegung für diese Stimme im allgemeinen wohl geeignet; nur der siebente und achte Takt gehen über den Altcharakter hinaus. — Betrachten wir dann vor aller näheren Erörterung das Ganze, so bestätigt sich, was vorhergesagt worden: die Unzulänglichkeit unserer dermaligen Mittel, den Cantus firmus in einer Unterstimme neben oder vor den anderen Stimmen geltend zu machen. Hier ist offenbar jede Stimme, namentlich der Diskant, reicher ausgeführt, als der Cantus firmus; wollte man sich dies aber nicht erlauben, z. B. so —

anfangen: so würden alle Stimmen zu einer gleichgültigen, unterschiedlosen Tonmasse gerinnen, man möchte nun die obigen, oder erlesenere Harmoniefolgen wählen. — Nur eine besonders hervorstechende Besetzung könnte unseren Cantus firmus herausheben; indes, es ist ja für jetzt nur um Vorübungen zu künftigen genügenderen Kunstformen zu tun. — Gehen wir jetzt zur Arbeit selbst über.

Der nächste Schluss für die erste Zeile wäre in *G* dur; allein diesen müssen wir für den folgenden Teilschluss aufsparen. Wir

Digitized by Google

sind also auf die Paralleltonart und zwar auf den Halbschluss in derselben, nämlich auf der Dominante angewiesen. Die übrigen Harmonien folgen dann nach bekannten Grundsätzen von selbst. Wir müssen nun die Oberstimme bedenken.

Die obigen Proben (No. 568) zeigen, in welchen Schlendrian dieselbe verfällt, wenn man sie zu eng an den Cantus firmus kettet; wir beginnen also auf der Terz und mit einem hinaufführenden Motiv (*a*), das sich sogleich in *b* wiederholt, nach einer Abbeugung den höchsten Melodieton trifft, und dann den Grundsätzen der Melodie gemäß hinabführt zum Schlusse. Allein erst die folgende Strophe bringt den Teilschluss; ohnehin verlangt der Schlusston *dis* nach *e* hinaufzusteigen. Die Melodie erhebt sich also nochmals auf den Gipfel und steigt dann in entschiedener Weise, übrigens dem Motiv getreu, zum Schlusse hinab.

Im zweiten Teil erhebt sich die Oberstimme nochmals, und zwar im vorletzten Takt, auf ihren Gipfel, um dann sanfter und bewegter, aber ebenfalls entschieden sich zu Ende zu senken. Bis dahin aber, besonders zu Anfang, ist sie minder lebhaft entfaltet, minder schwunghaft; eine Folge der lebhaften Bewegung des ersten Teiles, die als Gegensatz Ruhe forderte, und nicht ohne Einförmigkeit hätte forgesetzt werden können.

Dafür treten nun Tenor und Bass bewegter hervor, beide jedoch, als Begleitungsstimmen, mehr in fließenden Achtelreihen, als in dem schlagenden Rhythmus der Oberstimme im ersten Teil. Der Tenor übernimmt nun auch an jener schwierigen Stelle die Vermittlung zwischen dem folgerecht hinabschreitenden Bass und dem plötzlich hinaufgeworfenen Cantus firmus. Es ist nicht zu leugnen, dass damit seine Bewegung, besonders im achten Takt, eine Gespanntheit annimmt, die nur in gewissen Stimmungen zulässig, sonst aber leicht überspannt zu nennen wäre; allein dem ganzen Gange des Tenors, besonders in der letzten Hälfte, möchte eben jene gespannte Weise, am rechten Ort, entsprechen. Wie sie zu vermeiden gewesen wäre, bleibe der Betrachtung des Schülers anheimgestellt.

B. Der Cantus firmus im Tenor.

Dass der Charakter der Tenorstimme, als der oberen im männlichen Stimmpaare, geeigneter ist, den Cantus firmus aufzunehmen, haben wir schon oben erkannt. Erwägen wir nun die Verhältnisse, welche durch die Stellung des Cantus firmus in den Tenor in den anderen Stimmen hervorgerufen werden: so fällt in die Augen, dass der Bass durch die Zwischenstellung desselben von den übrigen Stimmen getrennt wird, das höhere Stimmpaar aber,

Digitized by Google

Diskant und Alt, eng verbunden bleibt. Was folgt daraus? Der Bass wird für sich allein zu sorgen haben, wird in seiner abgesonderten Stellung deutlicher vernommen, wird folglich mit besonderer Sorgfalt geführt werden müssen, die beiden höheren Stimmen werden aber mehr sich aneinander schließen, in Vorhalten, in Terz- und Sextengängen oder wenigstens durch engere Lage sich gegenseitig unterstützen. Es versteht sich von selbst, dass diese Betrachtung, so wohl begründet sie erscheint, nicht als ein starres, allgemeines Gesetz uns binden und hemmen, sondern vielmehr unsere Erfindung nur leiten und erleichtern soll.

Eine ähnliche Betrachtung hätte sich bei dem Cantus firmus im Alt anknüpfen lassen; da ist nämlich die Oberstimme getrennt und das untere Stimmpaar verbunden. Allein dort wäre die Bemerkung überflüssig, denn die Oberstimme nimmt ohnehin unsere vorzugsweise Berücksichtigung und Sorgfalt in Anspruch.

Für den Tenor eignen sich so ziemlich alle Melodien, vorzugsweise aber die hochliegenden und mehr nach der Höhe sich bewegenden; die tieferen Rücksichten auf den Charakter des Tenors und der tenorisierenden Instrumentalstimmen können erst später in Betracht kommen. Hier folgt nun eine Behandlung von No. 538, mit dem Cantus firmus im Tenor.

569.

Ausführlicher Erläuterung bedarf die Arbeit nicht. Der Schüler muss sich selbst fragen, aus welchen Gründen und Quellen

Digitized by Google

Modulation und Oberstimme hervorgegangen, und wiefern den Regeln gemäß verfahren, oder auch, warum und mit welchem Rechte von ihnen abgegangen ist. Die beiden ersten Akkorde und die beiden ersten Töne der Oberstimme lagen am nächsten. Mit letzteren war auch die Richtung der Oberstimme nach oben gegeben. Sollte diese Stimme mit dem dritten Ton des Cantus firmus nach *c* gehen? das hätte in einen Fehler, oder zu früh nach *B*dur geführt. Man ging also durch *c* nach *d*, und nahm nun einen Aufschwung, um die Melodie zu beleben und sie dem Cantus firmus besser entgegen zu setzen. So das Übrige.

C. Der Cantus firmus im Basse.

Die Versetzung des Cantus firmus in den Bass bringt in den meisten Fällen eine Unannehmlichkeit mit sich, die nur versteckt, nicht vermieden werden kann. Da nämlich die Choralmelodien ursprünglich als Ober- oder Tenorstimmen erfunden sind, so schließen sie fast durchgängig mit einem Sekundenschritte, — z. B. obige Melodie mit *c-d*, *c-b*, *a-g*, — und nur selten mit einem Quarten- oder Quintenschritte. Daher ist es, wenn der Cantus firmus Bass wird, meist unmöglich, einen vollkommenen Schluss zu bilden, zu dem (nach unseren bisherigen Begriffen) der Bass von der Dominante auf die Tonika schreiten müsste. Am misslichsten ist dies, wenn der unvollständige Schluss das Ende eines Teiles, oder gar des Ganzen trifft, und auch das wird meistens der Fall sein.

Wie können wir nun die geschwächten Schlüsse befestigen? Zunächst durch Verlängerung; dann durch die Figur des Orgelpunktes. Natürlich werden wir aber von beiden Mitteln nur eingeschränkten Gebrauch machen dürfen, wenn nicht das Ganze durch sie gedehnt und überladen werden soll. Vorzüglich zu Ende werden wir einen kurzen Orgelpunkt anwendbar finden, und auch da, nach dem Sinne der Komposition, nicht immer.

Als Beispiel solcher Behandlung diene unsere erste Choralmelodie, No. 537. Sie ist eigentlich wegen ihrer hohen Tonlage weniger dazu geeignet; es kommt also darauf an, wie wir uns über diesen Missstand hinweg helfen können.

570.

Zuvörderst haben wir hier den Cantus firmus mit tieferen Oktaven verstärkt, ein Zusatz, der im wesentlichen keine Änderung hervorbringt. —

Der Modulationsplan ist der frühere von S. 346; nur die dritte Strophe hat eine Abänderung erleiden müssen. Nach bekannten Grundsätzen hätte diese Strophe auf *f*, nämlich entweder mit einem Halbschluss in *B*dur, oder mit einer Ausweichung nach *F*dur schließen sollen. Allein wie wäre dies hier ausführbar gewesen? Der Schlusston des Cantus firmus im Basse (*c* nämlich) hätte uns ja genötigt, mit einem Quartsextakkorde zu enden! — Wir mussten ihn vielmehr als Grundton behandeln, folglich in der Parallele der Unterdominante schließen.

Hier sind wir nun auf dem Punkte, von dem aus das ganze Verfahren anschaulich wird. Es ist klar, dass uns durch den in den Bass gelegten Cantus firmus nichts gegeben wird, als eine melodisch geordnete Reihe von Tönen, auf denen wir Akkorde errichten, über denen wir drei verschiedene Stimmen möglichst melodisch führen sollen. Wo also nehmen wir vor allem die Akkorde her! —

Jeder Basston kann Grundton eines Dreiklangs, Septimen- oder Nonenakkordes, — er kann irgend ein anderes Intervall in einem umgekehrten Akkorde, er kann einer der akkordfremden Töne sein — Vorhalt, Durchgang, Vorausnahme. Was wählen wir aus alledem? Zuerst wiederum das, was nach dem Modulationsplane das Notwendige, dann, was das Nächstliegende, oder was das Zweckmäßigste für den besonderen Fall ist. So schließt z. B. unsere erste Strophe mit dem Dominantseptimenakkord (in der Umkehrung) und Dreiklang; sie beginnt mit dem Dreiklang

der Dominante (anscheinend in *F*dur), lässt über liegenbleibendem Bass den Dominantseptimenakkord dieser Tonart folgen, und geht nun mit Dominantseptimenakkord und Dreiklang in den Hauptton, nach *B*dur. Das weitere erklärt sich von selbst; in dem orgelpunktähnlichen Anfang ist das Ende vorbedeutet. Wir wenden uns zur Betrachtung des Stimmwesens.

Die hohe und noch höher dringende Lage des Cantus firmus drückt die übrigen Stimmen hinauf, und beschränkt sie auf einen kleineren Raum. Daher haben sie sich alle, besonders die Oberstimme, melodisch einfacher gestaltet, und dies sagt auch dem ernsten Charakter des Basses, der Hauptstimme geworden ist, zu; wir würden sagen: auch dem Wesen des Chorals ist die einfachere Behandlung zusagender, wenn wir uns nicht bereits darüber verständigt hätten, dass unsere jetzigen Arbeiten nicht eine vollendete Kunstform, sondern nur Vorübungen zu einer solchen bezwecken.

§ 75. **Minder- und mehrstimmige Behandlung der Choräle.** Es bleibt noch einiges zu bemerken über die Behandlung des Chorals mit weniger, oder mit mehr als vier Stimmen, wiewohl das Nötigste schon im elften Kapitel des ersten Buches gesagt worden ist.

A. Der Choral mit weniger als vier Stimmen.

Der Choral, wie wir ihn jetzt besitzen, hat um so mehr das Bedürfnis, mit voller Harmonie — also wenigstens vierstimmig — behandelt zu werden, da ihm an melodischer Fülle und rhythmischem Reichtum in Vergleich zu anderen Tonstücken so viel abgeht. Die einfachen, meist im gleichen Maß und in kurzen Strophen einander folgenden Töne seiner Melodie würden ohne Harmoniefülle einen zu dünnen Faden abgeben. Daher können nur besondere Gründe drei- oder gar zweistimmige Behandlung rechtfertigen, und es wird bei mancher Choralmelodie geradezu unmöglich sein, sie zweistimmig genügend und sinngemäß zu behandeln.

Die Gründe aber, zur drei- oder zweistimmigen Behandlung zu greifen, sind entweder äußere: wenn man nicht mehr Stimmen hat; oder innere: wenn man in der Minderstimmigkeit einen besonderen Sinn findet, z. B. das Ganze zarter, weniger massenhaft, die Stimmen freier und durchschaulicher darstellen will, oder einer besonderen Stimmverbindung, z. B. von zwei weiblichen Stimmen und einem Bass, zwei männlichen und einem Diskant usw., nachgeht, die man der Idee eines besonderen Tonstücks zusagender finden könnte.

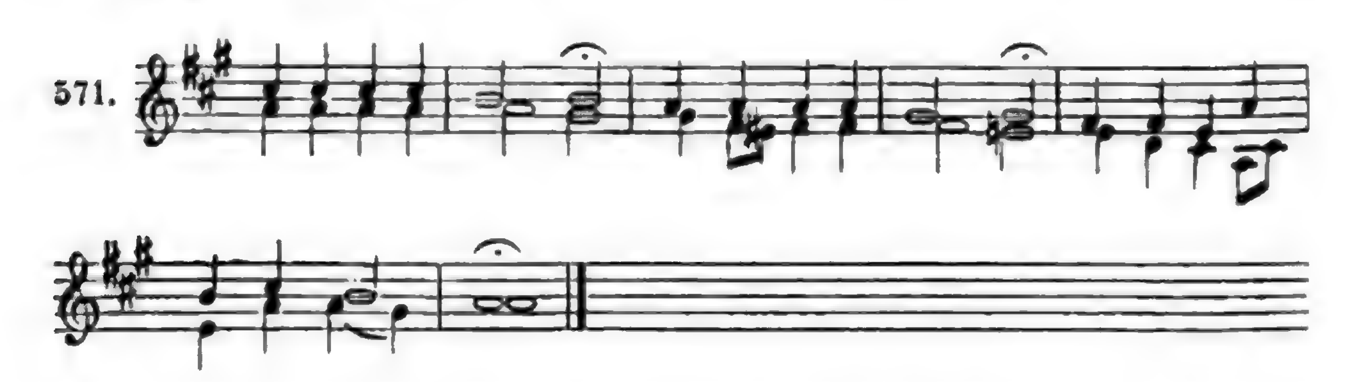
Digitized by Google

In allen diesen Fällen wird man zunächst solche Wege der Harmonie einschlagen, für welche die zwei oder drei Stimmen noch am besten genügen können. Manche sonst statthafte und sinngemäße Wendung wird geopfert, manche ergriffen werden müssen, die sonst nicht die vorzüglichere gewesen wäre. Jedenfalls wird man aber verdoppelte Achtsamkeit auf die Stimmführung wenden müssen; denn je weniger Stimmen, desto deutlicher wird jede mit ihren etwaigen Fehlern und Vorzügen vernommen.

1. *Der zweistimmige Satz.*

Im zweistimmigen Satze muss die eine der Choralmelodie zutretende Stimme sehr einfach geführt werden, wenn sie nicht in zu starkem Gegensatz gegen sie treten soll. Am besten beschränkt man sich auf die nächstnötigen Intervalle und hält die Stimmen möglichst zusammen. So könnte der Choralsatz No. **562** zweistimmig in dieser Weise —

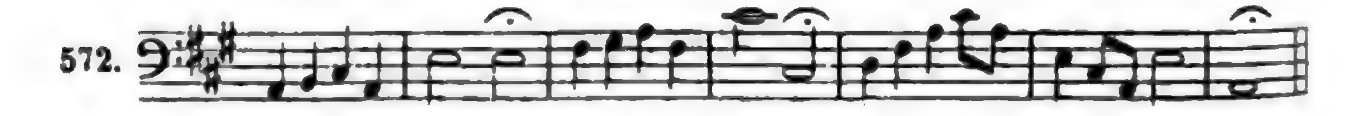
571.



behandelt werden. Dass die zweite und dritte Strophe mit einem Vorhalt anheben, geschieht in der Voraussetzung, dass bei den Strophenschlüssen gar kein oder nur ein geringer Absatz gemacht wird.

Hat man besondere Gründe, zwei voneinander entfernte Stimmen zu nehmen, die doch nicht innig miteinander verschmelzen, so scheint es besser, der zuzusetzenden Stimme einen eigentümlicheren Gang zu geben. Der obige Satz würde für Diskant und Alt, oder Tenor und Bass geeigneter sein, als etwa für Diskant und Bass, — den letzteren eine Oktave tiefer gesetzt. Für diesen wäre folgender Gang —

572.



oder ein ähnlicher seinen eigenen Weg gehender im allgemeinen vorzuziehen, obgleich durch ihn die beiden ersten Strophen mit Dreiklängen ohne Terz schlössen.

Digitized by Google

2. *Der dreistimmige Satz.*

Dieser ist, wie sich von selbst versteht, nicht nur an sich ton- und harmoniereicher, sondern erlaubt auch reichere und freiere Ausführung der Stimmen. Denn die zwei bei ihm zu Gebote stehenden Stimmen sind schon mächtig genug, dem Ganzen bestimmten Charakter zu erteilen, wenn wir uns etwa veranlasst sehen, in ihrer Führung über das Notdürftige hinaus zu gehen. Und da uns reichere Ausbildung der Stimmen gestattet ist, so haben wir auch in ihr ein wichtiges Mittel, durch Fülle in den einzelnen Stimmen zu ersetzen, was uns an Vollzähligkeit der Akkordtöne etwa abgehen möchte. Harmonische Beitöne, Vorhalte und Durchgänge werden unseren Harmonien genugtun und zugleich die Stimmen melodisch vervollkommnen.

Hierbei darf aber die Rücksicht auf den Charakter des Chorals ebensowenig aus den Augen gelassen werden. Eine dreistimmige Behandlung des vorstehenden Choralteils erinnere vorläufig, dass oft die größte Einfachheit auch bei drei Stimmen herstellbar und genügend sein kann;

573.

von dem in No. 562 Gegebenen ist wenig verloren gegangen.

Reicher und beweglicher haben sich die Stimmen in der folgenden Behandlung des in No. 570 bearbeiteten Chorals ausgebildet.

574.

Der Schluss der dritten Strophe in *C*moll ist etwas entlegen, aber der nähere Dominantenschluss eben zuvor gebraucht; — vergl. S. 379. Übrigens schließt diese Strophe mit der Oktave *c-c* in Diskant und Tenor, und die folgende fängt in denselben Stimmen mit der Oktave *b-b* an. Das kann darum gelegentlich geschehen, weil durch den Strophenschluss der Zusammenhang unterbrochen ist, die letzte Strophe gleichsam als neuer Satz erscheint; doch meidet man besser Oktaven gerade bei Sekundfortschreitungen, die sich als Melodie dem Ohre aufdrängen. Hier würde der Tenor statt *b* besser *d* nehmen.

Der dreistimmige Satz (weniger der zweistimmige) ist auch gar wohl geeignet, den Cantus firmus in der Unter- oder Mittelstimme zu haben. Es bedarf hierzu keiner Anweisung, als der früher gegebenen, und nur als Beispiel stehe hier der obige Choral mit dem Cantus firmus im Tenor.

Wir haben dazu die vorige Arbeit brauchen können, indem die Tenorstimme dem Diskant, und der Cantus firmus dem Tenor übertragen wurde. Nur der dritte Takt wurde geändert, um eine durch den Durchgangston veranlasste Quintenfolge zu beseitigen. Auch der vorletzte Takt ist geändert worden, um einen vollen Schluss zu gewähren.

B. Die mehr als vierstimmige Behandlung.

Wir haben uns schon überzeugt, dass der vierstimmige Satz gar wohl auch für Harmoniefülle genüge. Daher wird man ohne besondere Gründe selten oder nie den Choral mit mehr als vier Stimmen setzen; wohl aber nimmt man bisweilen zur letzten

Digitized by Google

Strophe oder zu den letzten Akkorden, um einen noch volleren Schluss zu erhalten, eine fünfte Stimme zu Hilfe. Im einen oder anderen Falle genügt indes die S. 329 u. f. erteilte Anweisung.

Erinnerung.

Schließlich sei nochmals in Bezug auf S. 362 erinnert, dass bei dem Gottesdienste das Bedürfnis, den Gemeindegesang zu leiten, sehr oft auf reichere Stimmführung Verzicht zu leisten nötigt, und dass in den meisten Fällen die drei- oder zweistimmige Behandlung oder gar die Verlegung des Cantus firmus in andere Stimmen mit jenem Zwecke nicht verträglich erscheint. Hierüber muss sich dann der künftige Organist da Rats erholen, wo er überhaupt die Bildung für sein besonderes Amt zu suchen hat. Wir haben es an dieser Stelle nur mit der freien Kunst, die sich selber genügen, nicht fremden Zwecken dienen will, zu tun. Es liegt uns also nichts daran, ob die vorstehenden Choräle ganz oder gar nicht zum Gebrauch beim Gottesdienst eingerichtet sind; dazu findet man in zahlreichen für den gemeinen Gebrauch bestimmten Choralbüchern genugsame Vorarbeit.

§ 76. **Prüfung harmonischer Fertigkeit am Choral.** Wir haben überall darauf hingewiesen, dass jeder Choral (wie überhaupt jede Melodie) auf gar mannigfache Weise behandelt werden kann, und dass es nicht eine absolut beste (oder wohl gar einzig richtige) Behandlung gibt, sondern dass für einen Zweck die eine, für einen anderen Zweck eine andere Behandlung den Vorzug verdienen kann. Wir bedürfen also der Fähigkeit und Fertigkeit, eine gegebene Melodie in verschiedener Weise zu behandeln.

Der Stoff dazu ist in der ganzen bisherigen Lehre gegeben; wir haben nichts Neues darüber mitzuteilen. Allein wir machen, wie schon früher geschehen, darauf aufmerksam, dass es eine fruchtbare, alles Erlernte wiederholende und zusammenfassende Übung, und insofern eine aufklärende Prüfung unserer Kraft ist: an bestimmten Melodien zu versuchen, wie vielfache Behandlungen uns wohl gelingen mögen. Und hierbei wird vielleicht eine kurze Anleitung, wie man möglichst reiche Behandlungen auffinde und durchführe, manchem wünschenswert, anderen anreizend zu eigenen weiteren Versuchen sein.

Es versteht sich von selbst, dass jede Behandlung den von uns schon erkannten Gesetzen gemäß sein muss. Das Widrige, Schwächliche, widernatürlich Erzwungene, kurz alles Misszubilligende soll uns fern bleiben. Allein die Erfahrung lehrt, dass der Eifer, mehr und mehr Behandlungen herauszuholen, unvermerkt

Digitized by Google

an die Grenze des Unlöblichen, und über sie hinaus führt. Wir raten also alles Ernstes:

> die in diesem Paragraphen vorgezeichnete Übung nicht eher vorzunehmen, als bis in vielen vorausgeschickten einzelnen Choralbehandlungen schon Kraft und Einsicht gewachsen und bewährt sind.

Dann erst, —und lieber zu spät als zu früh, —mag jeder sich an sein harmonisches Probestück machen. Und auch dann mag nicht in der Anzahl, sondern im Werte der Behandlungen der Nutzen und die Ehre der Arbeit gesucht werden.

Worin können nun Choralbehandlungen mannigfaltig sein? Wir unterscheiden hier äußere und innere Mannigfaltigkeit.

Die äußere Mannigfaltigkeit besteht darin, dass ein Choral zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig behandelt, dass der Cantus firmus bald in die Oberstimme, bald in die Unter- oder in eine Mittelstimme gelegt wird. Dies sind die äußeren Formen der Choralbehandlung, welche wir bis jetzt kennen. Jede von ihnen kann natürlich auf die mannigfachste Weise ausgeführt werden; man kann sich verschiedener Harmonie und Stimmführung überall bedienen, kann ebensowohl im drei- als vierstimmigen Satze den Cantus firmus in die Mittel- und Unterstimme legen, und was dergleichen mehr. Alle diese Formen geben Anlass zu nützlichen Übungen und müssen fleißig benutzt werden. Doch setzen wir sie hier alle beiseite, um nicht zu weitläufig zu werden, und beschränken uns auf vierstimmige Behandlung und Stellung des Cantus firmus in die Oberstimme.

Die innere Mannigfaltigkeit, mit der wir es also allein zu tun haben wollen, beruht auf der verschiedenen Modulation, Harmonie, Stimmführung, die wir einer Choralmelodie erteilen können. Das Leichtere und deswegen für unseren Lehr- und Übungszweck Unwichtigere ist hier die Stimmführung; denn die Stimmen werden wenigstens im wesentlichen durch die Wahl der Harmonien bedingt. Wir wollen also bei dem Gesetz stehen bleiben, die Stimmen überall melodisch und sonst zweckmäßig zu führen, und werden nur gelegentlich darüber noch einen Wink zu geben haben.

So ist also das Wichtigste für unsere Betrachtung die modulatorische und harmonische Anlage. Wo finden wir immer neue Wege der Modulation und Harmonie? wie können wir ihnen methodisch, mit der Hoffnung reichen Erfolgs nachstreben, ohne es auf ungefähre Einfälle, auf ungeordnetes Umhersuchen und Tappen ankommen zu lassen? — In der Beantwortung dieser Fragen und der dabei nötigen Anleitung besteht die Aufgabe dieses Paragraphen.

Digitized by Google

Im allgemeinen ist nur das Bekannte zu wiederholen.

Wir fragen zuerst nach der Tonart und bestimmen nach ihr die Hauptmomente, die Schluss- und Wendepunkte für die Modulation. — Allein, wenn die eigentliche Tonart und die von ihr geforderte Modulation auch das Nächste ist, so wäre es doch bisweilen möglich, einen Choral in einer anderen als seiner eigentümlichen Tonart zu setzen, oder wenigstens mehr auf eine andere, als auf diese, zu beziehen. So ist hier —

der Choral »Ach Gott und Herr«, dessen Tonart unzweideutig *C*dur ist, nach *A*moll hingezogen*. Es wird mit *A*moll (wenigstens dem auf *A*moll hindeutenden Dreiklang) begonnen, die zweite Zeile mit einem scharf bezeichnenden Schritte des Basses nach

* Dieses Beispiel ist aus A. B. Marx' Evang. Choral- und Orgelbuche entnommen; die Behandlung entsprang aus dem Gefühl, dass der Choral mit seinem heiteren *C*dur, wie er in unseren Kirchen üblich geworden ist, für seinen Text (Ach Gott und Herr, wie groß und schwer sind mein' begangene Sünden! Da ist niemand, der helfen kann in dieser Welt zu finden) durchaus unangemessen, ja widersinnig erscheint. Dass eine solche Behandlung (wie vieles in jenem Werke) sich nicht für den alltäglichen Gebrauch beim Gottesdienst eignet, vielmehr besondere Stimmung voraussetzt, ist leicht zu erkennen; es ließe sich dasselbe von vielen Sätzen jenes Werkes sagen, das in einer anderen Idee, als zu dem Zwecke fortwährenden und allgemeinen Gebrauches verfasst ist, für welchen höchst wichtigen und würdigen Zweck genug treffliche Werke vorhanden sind. Auf der anderen Seite würde man den Verf. verkennen, wollte man annehmen, er stelle eigene Arbeiten (zumal aus einem Werke, das er keineswegs noch jetzt in allen Teilen vertreten möchte) als Muster auf, da er sie vielmehr anspruchslos als ihm nahe liegende Beispiele, als Stoff zur Überlegung und Prüfung der Regel hingibt. Der Muster bedarf es hier noch nicht. Später werden sie bezeichnet werden.

Digitized by Google

A moll gewendet, die dritte (und mit ihr der erste Teil des Chorals) in *E* moll geschlossen, das unter diesen Umständen* gleichsam als Dominante des Haupttons, *A* moll, erscheint, so wie später — dies einmal vorausgesetzt, — das folgende *C* dur der nächsten zwei Strophen sich eher als Parallelton darstellt, und erst in der letzten Strophe entschieden als Hauptton wirkt. Wiefern das Einzelne der Harmonie und Stimmführung, namentlich die Vorhalte unter den Schlussakkorden, der vorausgesetzten Stimmung entsprechen oder nicht, kommt hier nicht zur Untersuchung.

Eine solche, den Standpunkt des Ganzen verrückende Behandlung wollen wir uns erst zuletzt gestatten, wenn alles Näherliegende erschöpft ist; und darum soll auch hier nicht weiter darauf eingegangen werden.

Die Haupttonart also vorausgesetzt, fragen wir, welche Modulationen der Schluss jeder Strophe zulässt; von diesen nehmen wir die näher liegenden voraus und gehen von ihnen auf die ferneren über.

Nach diesen Zielpunkten hin suchen wir zuerst die nächsten, dann die zweckmäßigsten, dann die überhaupt brauchbaren Harmoniewege auf, und benutzen jede irgend erhebliche Änderung, die sich möglich zeigt, zu einem neuen Ausweg. Hierbei werden sich auch Motive und Richtungen des Basses ergeben, bei denen wir zu überlegen haben, inwiefern sie anders, oder auch in entgegengesetzter Weise gebraucht werden könnten.

Doch wir wenden uns gleich zu lebendiger Tat. Wir wählen den Choral: »Nun ruhen alle Wälder« (Beilage XXI.), und zwar bloß darum, weil er im kleinsten Raume die meisten Wiederholungen enthält; denn seine vierte und fünfte Strophe wiederholt buchstäblich die erste und zweite, seine sechste die ersten vier Töne der dritten. Hiervon abgesehen, ist manche Choralmelodie dergleichen Arbeiten günstiger, nämlich geeigneter zu mannigfachen Harmonien. — Übrigens geben wir nur Anfänge und Andeutungen; die Fortführung mag der Schüler selbst versuchen.

Die erste Strophe steht am natürlichsten im Hauptone.

---

* Noch enger hätte die erste und dritte Strophe sich in dieser Weise

577.

usw.

dem untergeschobenen *A* moll geeignet.

Digitized by Google

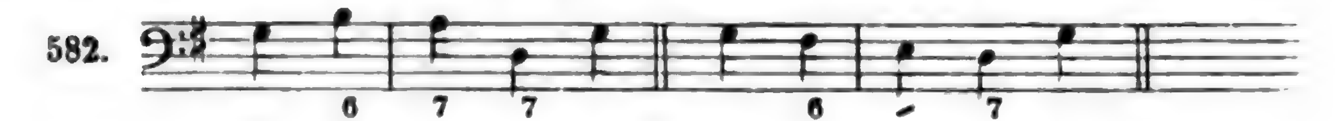
Wir haben den tonischen Akkord zu den beiden ersten Melodietönen gesetzt, den Bass dazu in die höhere Oktave geführt und dann in sehr einfacher Weise hinunter gehen lassen; er bildet so auch der Richtung nach den Gegensatz zur Oberstimme.

Versuchen wir nun, ihn in umgekehrter Richtung zu führen:

Der Bass geht abenteuerlich weit hinauf und zwingt auch die Mittelstimmen zu heftigerem Hinaufdringen. Wollten wir so beginnen, so müsste die folgende Strophe sich zwar solchen Übermaßes enthalten, dafür aber irgend eine andere Kräftigung zeigen. Sie könnte etwa so heißen:

Doch wir kehren zu No. 579 zurück. Die Übertreibung des Basses liegt besonders in seinem letzten Hinaufschritt; die Mittelstimmen müssen deswegen zu hoch steigen, weil sie, dem hinaufdringenden Bass gegenüber zu tiefliegend begonnen haben. Diese Erkenntnis gibt eine neue Behandlung.

Der Bass hätte auch von seinem vierten Ton ab so



und auf ähnliche Weise weiter gehen können. In all' diesen Fällen würden für die zweite Strophe (wie zuvor in No. 580) weniger gestreckte Stimmgänge ratsam sein.

Beide Grundformen zeigten einen in weiten Schritten gehenden Bass. Versuchen wir nun ruhigere Führung dieser Stimme.

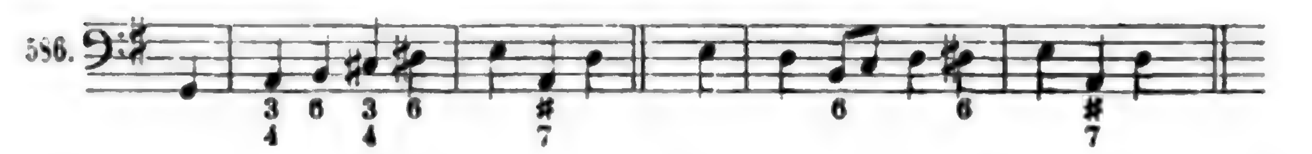
Der Bass schreitet wie in No. 578 in die höhere Oktave, von da aber nicht wieder in den Grundton des folgenden Akkordes, sondern stufenweise in dessen Terz. Wollen wir seine stufenweise Bewegung fortsetzen? — es könnte so —

geschehen. Der Bass geht chromatisch hinab und im Gegensatz dazu diatonisch wieder hinauf. Warum haben wir den chromatischen Gang aufgegeben? Noch ein Schritt weiter —

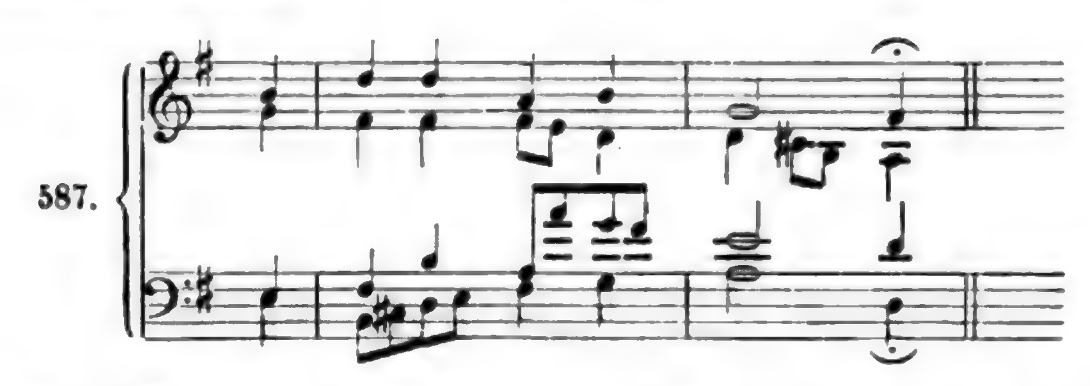
hätte uns erlaubt, im Hauptone zu schließen, statt schon jetzt nach der Parallele auszuweichen. — Wollten wir einen von beiden Fällen weiter behandeln, so würden wir weder in chromatischen, und durch die Enge ihrer Schritte peinlich werdenden, noch in

Digitized by Google

harmonischen zu unähnlichen Schritten, sondern lieber diatonisch fortgehen, z. B. in dieser Weise —



oder, wenn No. 585 fortgesetzt werden sollte, könnte man die letzte Achtelreihe



als Motiv für den Bass benutzen. Wiederholt sind wir hier (im Beisp. 576—87) von unserer früherer Norm abgewichen, die beiden Mittelstimmen nicht bis zu einer Oktav auseinander kommen zu lassen. In No. 587 beträgt die größte Entfernung sogar eine Decime. Umgekehrt greift aber im 2. Takt der Tenor sogar über den Alt hinauf. Das sind Abweichungen vom schlichten Satz, welche für den figurierten Satz im Interesse der Ausnutzung des Umfanges wie einer reicheren, selbständigeren Entfaltung der einzelnen Stimmen gelegentlich wünschenswert sind. Man erinnere sich aber immer, was wir S. 122, Anm. über die Bedeutung schlichten Satzes gesagt haben.

Wir brechen hier ab, um nicht allzuweit für bloße Anleitung vorzuschreiten. Alle diese Gebilde beruhen auf der Bestimmung, dass die beiden ersten Akkorde der Dreiklang von *G*, oder allenfalls eine Umkehrung desselben sein sollen. Jetzt wollen wir uns allmählich von dieser ersten Harmonielage entfernen.

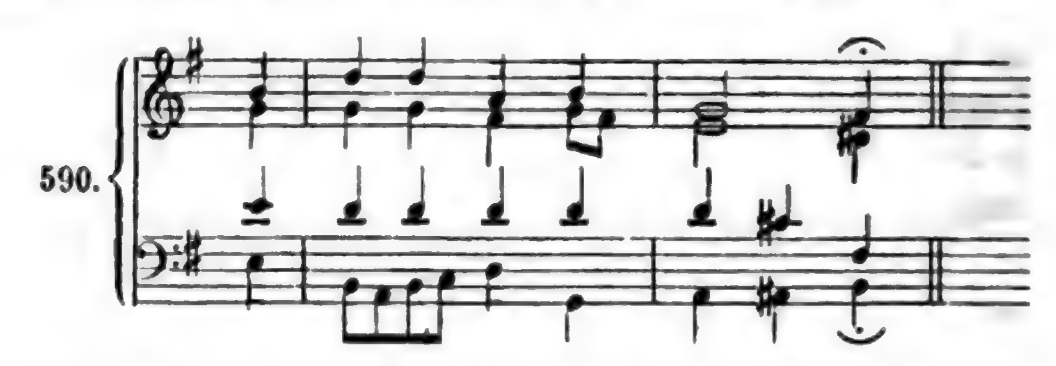
Im ersten Akkorde halten wir noch die Tonika fest, aber der zweite Ton soll neu harmonisiert werden. Was kann *g* sein? — Erstens der Grundton eines Akkordes; so haben wir es bis jetzt gefasst. Dann die Terz, oder Quinte; letzteres führt zur Unterdominante des Haupttones, ist also das Nähere. Hier haben wir diese Lösung, von Seb. Bach, in vier verschiedenen Weisen vor uns*;

---

* Die Behandlung, aus der *a* genommen ist, steht eigentlich in *B* dur, die von *b* in *As* dur, die von *c* in *B* dur, die von *d* in *A* dur; wir haben sie alle transponiert, bloß um die Vergleichung zu erleichtern.

zum fünftenmal hat er denselben Choral (in einem anderen Tonstücke) mit der Modulation bei *b*, aber abweichender Stimmführung begonnen; wir setzen noch eine Behandlung desselben Anfanges zu,

die sich in der Stimmführung auch einfacher hätte gestalten lassen. In den Bachschen Sätzen ist *a* die einfachste Lösung; *c* hat mit *b* gleiche Modulation, aber entschiedenere Stimmführung, bei *d* wird der Bassgang verfolgt und führt auf einen *E*moll angehörigen Sextakkord. Die Folge davon, wenn folgerecht geschrieben werden sollte, war, dass Bach wieder in *E* einsetzen musste.



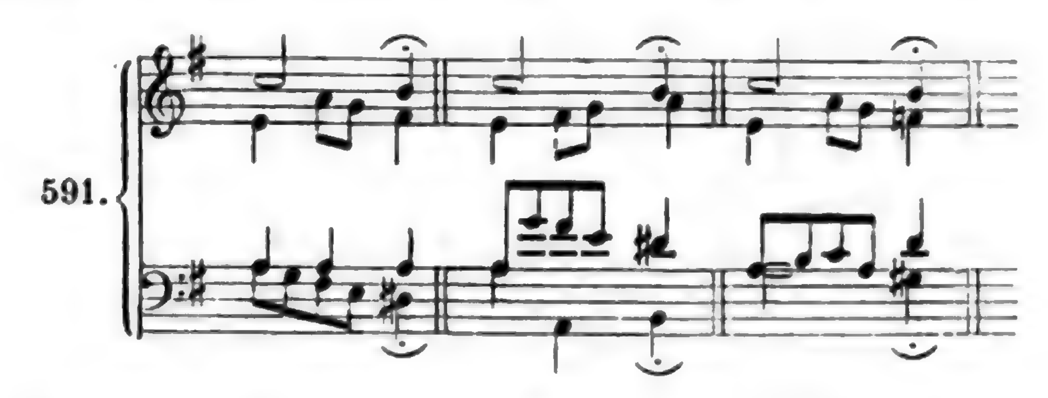
Allein das zweimalige *d* in der Melodie hindert ihn, *E*moll wirklich festzuhalten, beschränkt ihn auf den bloßen *E*moll-Ak-

Digitized by Google

kord. Das hier zurückgewiesene Bedürfnis, dem Schluss der ersten Strophe nachzukommen, ruft daher den noch fremderen Schluss der zweiten, in *H* dur, hervor.

Wir sehen uns in jenem ersten Strophenschluss (No. 588, *d*) auf die Möglichkeit hingewiesen, eine Strophe auch unbefriedigend zu enden, — natürlich, wenn es der Sinn des Textes oder der musikalischen Behandlung mit sich bringt; ja in solchem Falle würden wir unbedenklich mit einem Septimenakkord oder seinen Umkehrungen usw. schließen, z. B. nach No. 584:

591.



einen, so scharf beunruhigende Wendungen hervorrufenden Sinn vorausgesetzt. Mit welchem Rechte? — Weil wir zwar in der Regel jede Strophe als einen rhythmischen Abschnitt des ganzen Chorals ansehen müssen (S. 338), demungeachtet aber alle zusammen ein größeres Ganzes ausmachen, und schon dem Texte nach die verschiedenen Strophen engen Zusammenhang haben. —

In No. 583 wurde schon die Unterdominante eigensinniger festgehalten; hier

592.

haben wir uns ernstlich nach ihrer Tonart gewendet (es könnte der Anfang der vierten Strophe zu No. 583 sein) und *c* noch einen Schritt weiter als Vorhalt festgehalten; der ganze Satz ist freilich sehr fremd geworden, — vielleicht auch in mancher Hinsicht befremdend*.

---

* Nach allen früheren Erörterungen können bedenkliche Fälle jetzt dem eigenen Ermessen des Lernenden überlassen bleiben. Er mag sich überlegen ob oben bei *a* die Auflösung eines doppelten Vorhaltes über einem anderen

Digitized by Google

Doch wir wenden uns auch von dieser Richtung ab, ohne sie zu erschöpfen, und nehmen den zweiten Melodieton, *g*, als Terz. Wovon? von *e* oder *es*? Das letztere würde uns nicht an *Es*dur erinnern (weil *h* vorangegangen ist, und bald wieder nachfolgt), sondern an *C*moll. Freilich liegt dieser Ton von unserer Melodie gar sehr weit ab und möchte sich im Zusammenhange des Ganzen nur schwer rechtfertigen lassen, festhalten aber gewiss nicht. Indes, möglich wäre eine solche Behandlung, —

593.

und vielleicht einmal zur vierten Strophe brauchbar.

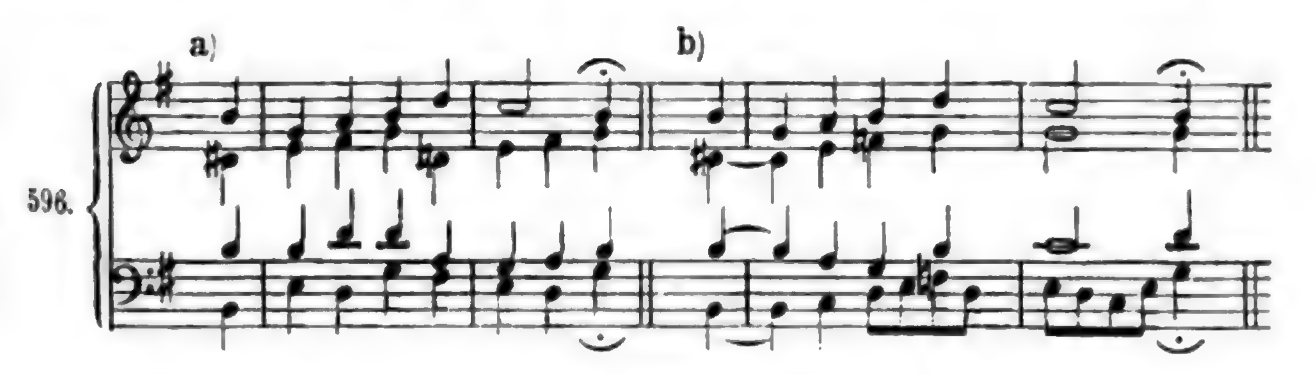
Näher liegt allerdings, jenes *g* als Terz von *e* zu fassen. Dies führt auf die Parallele des Haupttones. Hier

594.

sehen wir sie berührt, aber alsbald wieder verlassen. Bach hat sie in fünf Bearbeitungen stets (zur vierten Strophe) weiter benutzt;

Akkorde, bei *b* die unterbleibende Auflösung des *h* (der ehemaligen Terz im Nonenakkorde), bei *c* das Liegenbleiben desselben als Septime in *c–e–g* — und die Auflösung dieses Akkordes bei *c*, — ferner ob in No. 576 am Schluss der vorletzten Strophe, das Hinaufschreiten der Septime in der Oberstimme und die Quintenfolge zwischen dieser und dem Alte zu dulden und zu rechtfertigen, ob sie wenigstens gewissen Stimmungen (z. B. der in No. 576 waltenden) angemessen sind, oder nicht. Wir haben schon oft ausgesprochen, dass in dergleichen Fällen mit allgemeinem Absprechen soviel wie nichts getan ist, dass es überall auf Zweck und Umstände ankommt, dass allerdings im allgemeinen das je Einfachere, Klarere, Näherliegende den Vorzug haben mag, und dass der Kunstjünger sich nicht zu dem Entlegeneren und Fremderen drängen, vielmehr erst alles nähere sich ganz eigen machen soll, damit er nur mit voller Überzeugung und vollem Recht endlich sich auch das Fernste und Seltenste gewinnen und gestatten möge.

bald hat er sich wirklich nach *E* gewandt (bei *a*, *d*, *e*) und darin, aber mit hellem Durdreiklang, geschlossen; bald ist er von *E*moll zu einem Schluss auf die Parallele der Unterdominante, nach *A*-moll gegangen. — Überall ist hier mit dem Sextakkorde begonnen, der in den (für den Anfang fremden) *E*-Dreiklang bequem und fließend hineinführt. Wollen wir in gewichtigerer Weise dahin gelangen, so nehmen wir statt des Sextakkordes den Grundakkord.



Hier haben wir es zweimal versucht. Bei *a* hat sich ein folgerechter Bassgang entwickelt. Bei *b* ist der Basston *h* eigensinnig stehen geblieben, die Mittelstimmen haben sich angeschlossen, und so ist man von *h-dis-fis* auf den übermäßigen Dreiklang *g-h-dis*, oder vielmehr dessen Sextakkord gekommen. Da der Bass sich erst allem Fortschreiten wiedersetzt hat, so ist es folgerichtig, dass er auch ferner sich mäßig bewegt; er hält an der diatonischen Folge, so gut es gehen will, fest.

Doch — genug und übergenug haben wir der stillen Melodie abgefragt, und genug Fremdes und Eigensinniges der mild-heiteren aufgedrungen. Blicken wir zurück, so geschieht es vielleicht mit dem Gefühl des jungen Anatomen, der sein Messer in die reizvollsten Gebilde der Natur hat senken müssen. Er verfolgte die Spur

der göttlichen Vernunft und suchte heilvolle Kenntnis. Möge auch der Jünger unserer Kunst mit Liebe und Ehrfurcht den von Alter und Kirchlichkeit gehobenen Weisen nahen und stets eingedenk sein, dass sie ihm nur zur Übung hingegeben sind, um ihn zu seinem hohen Berufe zu kräftigen. Denn zuletzt kann der feinste und behendeste Witz und alles berechnende Kenntnis und Überlegung doch nicht das rechte Vollbringen gewähren. Das Höchste überall ist und gibt nur Liebe, die der Religion und Kunst gegenüber, — die überall nicht besteht ohne Ehrfurcht.

Die Lehre hat hier (wie im Grunde überall) nur andeuten können. Wer ihr bis zu diesem Abschnitte gefolgt ist, sieht, dass die Aufgabe, die wir uns in demselben setzten, keineswegs erschöpft ist; — mussten wir uns doch sogar versagen, jeden Anfang fortzuführen, um überall zu zeigen, wie ein jeder folgerecht benutzt werden könne. Wenigstens hoffen wir, weit genug gegangen zu sein, um die Wege anzubahnen und zu zeigen, wie unermesslich reich und wichtig diese Übung ist, die wir — obgleich noch andere folgen — als den Schlussstein für den ganzen praktischen Inhalt dieses ersten Teiles und als Krone gelungenen Studiums für den Schüler ansehen.

Aber alle diese Kenntnis und Übung wird sich erst dem recht lohnen und bewähren, der unsere Choräle mit Liebe und Andacht in sich aufgenommen, der recht innig gefühlt hat, wie trostreich und erquicklich dem Einzelnen, wie erhebend und heiligend sie der Gemeinde sich stets erwiesen haben*.

XIII. Kapitel.

Die Choräle in den Kirchentonarten**.

§ 77. **Vorbemerkungen.** Es ist schon S. 341 darauf aufmerksam gemacht worden, dass viele Choräle weder unserer Dur- noch Mollgattung, sondern einem früheren System von Tonarten ange-

---

* Hierzu der Anhang V.

** Nach vielfältiger Erfahrung hat der Verf. ratsam gefunden, das Studium der Kirchentonarten nicht eher beginnen zu lassen, als bis der Schüler sich schon durch längeres Arbeiten in dem Harmoniesystem unserer Periode

Digitized by Google

hören, und sich nach unserem Modulationssystem entweder gar nicht, oder doch nicht auf die rechte, ihrem Sinn entsprechende Weise behandeln lassen. Sie fordern andere Modulation und Harmonisierung, diejenige nämlich, welche nach jenem alten System ihnen gebührt. Selbst ihre Melodien entsprechen unseren Grundsätzen oft gar nicht, wenn man auch dabei von Harmonie absehen will.

Wollen wir dergleichen Choräle (und es sind unsere schönsten) zweckmäßig behandeln, so müssen wir von den Tonarten Kenntnis nehmen, in denen sie geschrieben sind: wenigstens so weit, als zur Beurteilung und Wahl der Harmonie erforderlich ist. Das Nähere gehört der Geschichte an*; — doch können wir einen an sich zunächt geschichtlichen Gegenstand nicht klar auffassen, ohne seinen geschichtlichen Verlauf wenigstens in den flüchtigsten Andeutungen im Auge zu haben.

Noch einen wichtigen Vorteil verspricht uns die Betrachtung der alten Tonarten. Sie haben sich entfaltet und tätig bewiesen, bevor unser System der Tonarten und Modulation sich ausbildete, und haben endlich in dieses hineingeführt. Sie mussten in unser System hineinführen und sich in ihm verlieren oder aufgehen: denn eine höhere und allgemeinere Wahrheit lebt in unserem Tonartensystem; und nur in ihm, nicht in jenem, war ein weiterer Fortschritt der Tonkunst, bis zu einer gegen die früheren Jahrhunderte unermesslichen Höhe möglich. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint das ältere System der Tonarten nicht bloß abweichend, sondern als Vorarbeit, als Vorstufe zu dem jetzigen vollkommenen. Man schlug damals andere Wege der Modulation ein; und indem wir uns Rechenschaft geben, zu welchen Zielpunkten diese Wege geführt haben, gewinnen wir eine neue Anschauung und Bestätigung für unser jetziges System. Dieses gibt für den jedesmaligen allgemeinen Zweck das nächste Mittel. Es sagt uns z. B., dass unser Ganzschluss in vollständiger Darstellung (so, dass die Tonika in Ober- und Unterstimme liegt, der Schlussakkord auf einen rhythmischen Hauptteil fällt) das befriedigendste Ende eines Tonsatzes ist. Wie nun, wenn wir ein Tonstück nicht mit dem Dominantseptimenakkorde, oder nicht auf der tonischen Harmonie schließen wollten? Wie, wenn überhaupt die Tonika

---

ganz sicher festgesetzt, ganz darin eingelebt hat. Dann erweitert das Studium den Blick und macht den Sinn über unsere Zeit hinaus frei; früher kann es leicht zu Gesuchtheit und Manier oder Entlehnung fertiger Formeln an Stelle des eigen Erfundenen verleiten.

* Vergl. darüber den Art. Kirchtonart und die übrigen damit zusammenhängenden Artikel des Verf. in Schillings Universal-Lexikon des Tonkunst.

Digitized by Google

mit ihrer Harmonie einmal nicht als Grundlage, als Anfang und Ende der ganzen Tonbewegung, behandelt würde? Was wäre die Folge? — die alten Tonarten zeigen Versuche dieser Art.

Noch mehr. Diese Versuche sind Ergebnisse tiefsinniger Auffassung des Tonwesens, Geburten einer wahrhaft begeisterten, liedesgewaltigen Zeit, sie sind Anschauungen voller Wahrheit, — einer Wahrheit, die sich noch jetzt und für alle Zeit bewähren muss, obwohl sie sich noch nicht zu der Erkenntnis des allgemeinen Gesetzes hatten erheben können. Nicht ausgeklügelte oder mutwillige Versuche Einzelner sind es, wie man etwa jetzt auch, in reiner Willkür, einmal Abweichungen vom allgemeinen Gesetz hazardieren könnte, nein, sie sind Erfahrungen, die eine der merkwürdigsten und reichsten Perioden der Kunstgeschichte in ernstem und tiefsinnigem Wirken gesammelt und überliefert hat. Es ist also, wenn diese Anschauungen mit unseren Grundsätzen übereinstimmen, ein überaus mächtiger Erfahrungsbeweis für letztere gewonnen.

Worin wird aber diese Übereinstimmung und Bestätigung sich aussprechen können? — Nicht bloß in dem, was die Alten nach unserer Weise taten, sondern auch — und am merkwürdigsten — in dem, womit sie von unserer Weise abwichen. Sie weichen ab von unserer Weise, z. B. von unserer Schlussweise, wo sie sich einen anderen Zweck vorgesetzt haben; und dann erreichen sie ihren Zweck ganz nach unseren, das heißt nach den später entdeckten allgemeinen Gesetzen.

In diesem Sinn können wir die alte Lehre als eine Vervollständigung der unseren ansehen. Wir sind nämlich in unserer Ansichtsweise längst darüber hinaus, in kahler und abstrakter Voreiligkeit über die Tongebilde so herzufallen, dass wir eins für absolut richtig, die anderen für absolut falsch ausgeben. Ein solches Verfahren muss sich jederzeit unhaltbar und unfruchtbar erweisen. Denn richtig ist nur, was für seinen Zweck recht ist. Der Zwecke gibt es aber mehrere, ja unzählige. Wir können also von keiner Gestaltung des Tonreiches sagen, dass sie allgemein richtig oder unrichtig sei; sie ist nur für diesen Zweck die richtige oder rechte, und für einen anderen Zweck nicht die richtige. — Nun hat unser System zunächst die allgemeinen Zwecke aller Tonkunst in das Auge fassen und zeigen müssen, wie sich die Tonsätze diesen Zwecken gemäß, also für diese Zwecke richtig, gestalten. Das System der alten Kirchentonarten weist einige der wichtigsten abweichenden Gestaltungen auf, und zeigt die Zielpunkte, welche durch sie erreicht werden, und welche die Alten unter der Leitung dieses Systems mit Bewusstsein und Sicherheit erreicht haben.

Digitized by Google

Wir wollen also den alten Meistern in ihrem Ideengange nachfolgen, die lebendige Wahrheit aus demselben für uns gewinnen, die von ihnen überlieferten Melodien in ihrem Geiste, nach ihrem Ideengange harmonisieren. Das ist das Wesentliche des alten Systems für den Zweck der Kompositionslehre.

Außer diesem Wesentlichen ist den alten Chorälen und der Zeit ihrer Entstehung noch manches eigen, das für uns aufgehört hat, wesentlich zu sein, weil es seinen Grund nicht in dem Ideengange fand, der die Alten leitete und ihre Werke bedingte. Dahin gehört unter anderen, dass ihr Tonsystem nicht alle Töne enthielt, die wir besitzen. Zu Anfang besaß man nur die Tonreihen

c, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*,

und

c, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*,

also nach unserer Ansichtsweise nur die Tonleiter von *C*dur nebst *b*.

Viel später hatte man die Tonreihe

cis *es* *fis* *gis* *b*
c *d* *e* *f* *g* *a* *h* *c*.

Allein die ganzen und halben Töne waren nicht von gleichem Verhältnisse, *cis*, *fis* und *gis* konnten nicht zugleich als *des*, *ges* und *as*, — *b* und *es* nicht als *ais* und *dis* gebraucht werden; das erlaubte die damalige Stimmung der Orgel, dieses für Kirchenmusik so wichtigen Instrumentes, nicht. Und wenn gleich, noch später, auf einigen Instrumenten doppelte Obertasten (eine für *es*, die andere für *dis* u. s. w.) eingeführt wurden, bis man zuletzt durch die gleichschwebende Temperatur alle Tonverhältnisse ausglich: so hatten sich doch schon die Grundsätze des alten Tonsystems festgestellt, und blieben in Wirksamkeit, bis neben ihnen allgemach das neue, jetzige Tonsystem herrschend geworden war. — Bei uns werden diese äußerlichen Verhältnisse nur so weit Berücksichtigung verdienen, als sie zu wesentlichen Momenten im Ideengange der Alten geworden sind.

So ist ferner gewiss, das die Alten sich nicht so vieler und mannigfaltig wechselnder Akkorde, Vorhalte, Durchgänge usw. bedient, ihre Stimmen in der Regel nicht so vollkommen und reich ausgeführt haben, wie wir es vermögen und dürfen. Da wir aber sehen werden, dass nicht hierin das Wesen ihres Systems liegt, so darf uns ihr Verfahren in dieser Hinsicht auch nicht bindend sein; wir werden — unter der Leitung ihrer wesentlichen Gesetze, so ausgeführt schreiben, als unser Zweck erlaubt, oder mit sich bringt.

Dass wir auch ihren, oft höchst wirksam gebildeten Choral-

Digitized

rhythmus nicht beibehalten, sondern ihre Melodien jetzt so aufnehmen, wie sie noch heute in unseren Kirchen gesungen werden, sei schließlich erwähnt.

§ 78. **Die Kirchentonarten im allgemeinen.** Die Kirchentonarten können aus zwiefachem Gesichtspunkte betrachtet werden: aus dem bloß melodischen, als bloße Tonleitern, — und aus dem harmonischen, als Tonleitern, welche auch Grundlage von Harmonien (also wirkliche Tonarten in unserem Sinne) sein sollen.

A. Der melodische Gesichtspunkt.

Gemeinschaftlich allen Kirchentonarten ist die Reihenfolge der sieben Stufen. Die Alten versuchten, jede Stufe zur Tonika einer besonderen Tonart zu machen, und darauf ohne Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones eine Tonleiter zu bauen. So erhielten sie die Tonleitern

1) *c - d - e - f - g - a - h - c*,
2) *d - e - f - g - a - h - c - d*,
3) *e - f - g - a - h - c - d - e*,
4) *f - g - a - h - c - d - e - f*,
5) *g - a - h - c - d - e - f - g*,
6) *a - h - c - d - e - f - g - a*,

als deren erste sie übrigens die von *D* (hier die zweite) annahmen. Eine siebente Tonreihe wäre die von *h* nach h, —

h - c - d - e - f - g - a - h

gewesen. Allein diese konnte aus harmonischen Gründen nicht zur Tonart werden, denn sie lässt ja nicht einmal einen tonischen Dreiklang zu; die Quinte der Tonika (von *h* das *f*) ist eine verminderte. Und hätte man sie willkürlich erhöhen wollen, so wäre nicht etwas Neues, sondern dieselbe Tonreihe entstanden, die schon auf *e* vorhanden ist. Diese sechs Tonarten nun heißen

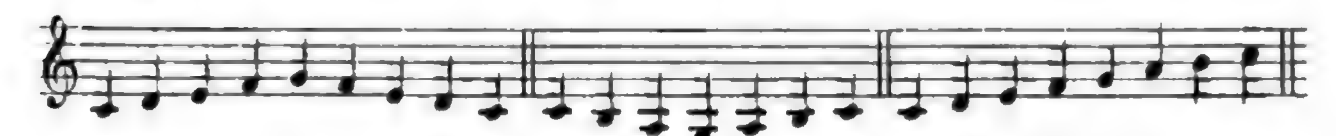
1) die ionische, — auf *C*,
2) die dorische, — auf *D*,
3) die phrygische, — auf *E*,
4) die lydische, — auf *F*,
5) die mixolydische, — auf *G*,
6) die äolische, — auf *A*.

Wir werden übrigens später erfahren, dass und warum eine von ihnen, die lydische, niemals recht in Wirksamkeit gekommen, und eben deswegen wollen wir sie zuletzt, abgesondert zur Erwägung ziehen.

In melodischer Hinsicht nun erkannten die Alten mit tiefer Einsicht zweierlei Stellung für jede ihrer Tonarten. Ent-

weder bewegte sich ihre Melodie durchaus, oder vorzugsweise, von Tonika zu Tonika, — also von dem Grunde der Tonart bis zu dessen Wiederkehr in der anderen Oktave. Solche Melodien nannten sie authentische, ja, die ganze Tonleiter, wenn sie sich von Tonika zu Tonika bewegte, hieß so. Von dieser authentischen Melodieordnung erwarteten sie den Eindruck der Bestimmtheit, Festigkeit, klaren Freudigkeit; Lieder, wie »Ein' feste Burg«, »Vom Himmel hoch, da komm' ich her«, und andere, sind authentisch geschrieben.

Oder ihre Melodien bewegten sich um die Tonika herum, etwa von der Dominante zu deren Oktave. Solche Melodien nannten sie plagalische; die Tonleiter selbst, so dargestellt, hieß die plagalische. Von dieser melodischen Form erwarteten sie einen milderen, beweglicheren, schwebenden, sanften Eindruck. Als Beispiel dienen unsere ersten zwei Choräle, sowie das Lied: »Nun ruhen alle Wälder«. Will man sich das Wesentliche dieser beiden Formen sogleich vor Augen stellen, so blicke man auf die S. 19 gefundenen Urgestalten der Tonleiter:



zurück; ihren dort schon begriffenen Sinn finden wir hier durch die Anschauung und Erfahrung mehrerer Jahrhunderte bestätigt.

Nur diesen Gewinn: Bestärkung in unserer Ansicht vom Sinne der ersten Grundmelodie, konnten wir hier suchen, da es nicht unsere Aufgabe ist, Melodien nach dem alten System zu erfinden, sondern die vorhandenen zu behandeln. Allein stets wird Melodien, die sich auf die Tonika stützen, authentische Kraft, und Melodien, die sich mehr dominantisch, um die Tonika herum bewegen, plagalische Milde und Schmiegsamkeit eigen sein, — wofern nicht etwa ihr sonstiger Inhalt mit überwiegender Kraft einen anderen Sinn ausspricht.

B. Der harmonische Gesichtspunkt.

Nur diejenigen auf die sieben Tonstufen gegründeten Tonreihen konnten Tonarten werden, die einen tonischen Akkord, also einen großen oder kleinen Dreiklang auf der Tonika, abzugeben imstande waren. Die Tonreihe von *H* bietet keinen großen oder kleinen, — sondern einen verminderten Dreiklang auf ihrer Tonika (*h-d-f*) dar; darum konnte sie, wie schon gesagt, nicht zur Tonart werden.

Von den übrigen sechs Tonreihen bieten drei auf ihrer Tonika große Dreiklänge, nämlich

die ionische, *c-e-g*,
die lydische, *f-a-c*,
die mixolydische, *g-h-d*.

Sie sind daher unserem Dur zu vergleichen. Die anderen drei Tonreihen haben kleine Dreiklänge auf der Tonika, nämlich

die dorische, *d-f-a*,
die phrygische, *e-g-h*,
die äolische, *a-c-e*,

und würden insofern unserem Moll zu vergleichen sein.

Sehr leicht finden wir aber, dass nur eine einzige dieser sechs Tonreihen unseren Tonleitern von Dur und Moll wirklich gleicht, nämlich die ionische. Die übrigen weichen schon melodisch von den unseren ab; die lydische z. B. hat statt der reinen Quarte *b* die übermäßige, *h*; die mixolydische statt der großen Septime *fis*, die kleine, *f*; und so alle übrigen. Natürlich muss diese Abweichung auch Abweichungen in der Harmonie nach sich ziehen.

Setzen wir nun die lydische Tonart einstweilen, wie oben beschlossen, beiseite, und beginnen die nähere Betrachtung der alten Tonarten bei derjenigen, welche unserem Dur wirklich gleicht, nämlich bei der ionischen: so finden wir auf deren Oberdominante die mixolydische Tonart, auf der Dominante der letzteren die dorische, dann die äolische, dann die phrygische Tonart, stets auf der Dominante der vorhergehenden, gegründet.

So baut sich, wie in unserem Quintenzirkel, eine Fortschreitung von quintenweis auseinander stehenden Tonarten:

C	*G*	*D*	*A*	*E*
ionisch,	mixolydisch,	dorisch,	äolisch,	phrygisch,

die bei *E* phrygisch notwendig schließen muss, da die nächste Quinte, *H*, keine Tonart begründet. — Wollten wir übrigens die lydische Tonart schon jetzt hinzuziehen, so würde auch sie in diese Reihe eintreten, eine Quinte vor *C* ionisch, auf dessen Unterdominante. Unter ihr fänden wir dann wieder jene Tonreihe von *H*, die nicht zur Tonart hat werden können.

Allein diese Reihenfolge der alten Tonarten zeigt einen gar wichtigen Unterschied von unserem Quintenzirkel. In letzterem schreiten wir von einer Tonart stets zu einer ganz gleichartig gebildeten, von *C*dur aus nach *G*, *D* — kurz nach allen Durtonarten, und sie haben alle gleichen Inhalt, dieselben Intervalle. Jene Folge führt uns aber stets zu einer ganz neuen Tonart.

Die ionische, ganz unserem Dur gleich, besitzt auf Ober- und Unterdominante große Dreiklänge und auf ersterer den Dominantseptimenakkord:

An sie schließt sich die mixolydische Tonart. Ihre Tonika und Unterdominante haben einen großen, ihre Oberdominante dagegen hat einen kleinen Dreiklang; folglich kann sie keinen Dominantseptimenakkord haben. Dagegen ist sie durch die kleine Septime ihrer Tonika fähig, auf dieser Tonika selbst einen Dominantseptimenakkord herzustellen, der aber natürlich nicht ihrer Tonika, sondern der von *C* zustrebt:

c e g h d f a

Die Oberdominante des Mixodischen begründet die folgende Tonart, die dorische. Sie ist Moll, ihr tonischer und ihr Oberdominant-Dreiklang sind (wenigstens so viel wir bis jetzt sehen können) kleine, der Dreiklang der Unterdominante dagegen ist ein großer:

g h d f a c e

Auf ihrer Oberdominante erbaut sich die äolische Tonart, die auf beiden Dominanten und der Tonika kleine Dreiklänge hat:

d f a c e g h

Endlich folgt auf sie die phrygische Tonart. Diese hat von der äolischen zwei kleine Dreiklänge angenommen, für Unterdominante und Tonika. Ihre Oberdominante hat dagegen weder einen großen noch kleinen Dreiklang; nach dieser Seite, wo sonst alle Bewegung hinstrebt, ist die phrygische Tonart gelähmt:

a c e g h d f

Wollen wir noch einen Blick auf die lydische Tonart werfen, so finden wir auf ihrer Tonika und Oberdominante große Dreiklänge, ihre Unterdominante hingegen keines großen oder kleinen Dreiklanges fähig; nach dieser Seite ist die Tonart gelähmt*:

h d f a c e g

---

* Die Auffassung der Kirchentöne, welche die obigen Erläuterungen klarlegen, entspricht der harmonischen Behandlung, welche dieselben in den letzten Jahrhunderten ihrer Herrschaft (im 16.—17. Jahrhundert) erfuhren. Geht dagegen die Geschichtsforschung hinter die Zeit der Entstehung der mehrstimmigen Musik (10. Jahrh.) zurück, so erweist sich, dass jene Tonarten, welche auch schon das Altertum kannte (doch mit abweichender Verteilung derselben Namen) in einem ganz anderen Sinne verstanden wurden, der es erklärlich macht, dass die im 15.—16. Jahrhundert so große Verlegenheiten bereitende phrygische Tonart, welche die Alten die dorische nannten,

Digitized by Google

C. Die wesentlichen Töne jeder Tonart.

Nach dieser Übersicht können wir uns nunmehr klar machen, welche Töne jeder der Kirchentonarten wesentlich sind. Wesentlich nennen wir diejenigen Töne, welche eine Tonart von der anderen unterscheiden; es ist natürlich, dass wir die Unterschiede zuerst bei den ähnlichen Tonarten aufsuchen.

Welche Töne sind also für das Mixolydische wesentlich und charakteristisch? — Erstens die Terz (*h*), denn sie stempelt die Tonart zu einem Durton; zweitens die kleine Septime (*f*), denn sie unterscheidet sie vom Ionischen.

Welches sind die charakteristischen Töne des Dorischen? — Erstens die Terz (*f*), welche die Tonart zu einem Mollton macht; zweitens die große Sexte (*h*), denn sie unterscheidet das Dorische vom nächstfolgenden Mollton, dem Äolischen.

Im Aeolischen sind charakteristisch: erstens die Terz (*c*), als Kennzeichen der Mollgattung; zweitens die kleine Sexte (*f*) zum Unterschied vom voraufgehenden Mollton, dem dorischen.

Die nachfolgende phrygische Tonart hat, wie die äolische, kleine Terz (*g*) und kleine Sexte (*c*). Erstere charakterisiert sie als Mollton; was aber unterscheidet sie vom Äolischen und allen übrigen Tönen? Die kleine Sekunde (*f*); sie ist also der charakteristischeste ihrer Töne.

Kehren wir zu der ersten Tonart, der ionischen, zurück, so sehen wir ihre Terz (*e*), das Zeichen von Dur, und ihre große Septime (*h*), die Unterscheidung vom Mixolydischen, als ihre charakteristischen Töne.

---

einstmals die angesehenste von allen war und etwa die Rolle spielte, welche heute die Durtonart spielt. Man sah nämlich nicht in Grundton und Quinte die beiden Haupttöne der Skala, sondern in Grundton und Quarte, z. B. in der Skala *e*-*e* nicht *e* und *h* sondern *e* und *a*, d. h. man empfand nicht den *e* Mollakkord sondern den *a* Mollakkord als den tonischen. Das harmonische Schema der Skala erweist sich dann aber als

d. h. als ein Moll mit Molloberdominante und Mollunterdominante. Der Melodieschluss *f e* erschien den Alten ebenso natürlich wie uns heute *h c* in *C* dur, überhaupt erweist sich bei näherer Betrachtung die ganze Skala *e d c h a g f e* als Gegenteil (Umkehrung) der Durskala *c d e f g a h c*. Natürlich erfordert ihr volles Verständnis eine gegensätzliche Auffassung, von der aber das Zeitalter der mehrstimmigen Musik das Bewusstsein gänzlich eingebüßt hat. Vgl. das S. 61 über die Begründung der Mollharmonie Gesagte. Ausführlicheren Verfolg dieser Gedanken, siehe in den theoretischen Schriften des Herausgebers dieser Auflage, auch in desselben Musiklexikon, Artikel »Schluss«.

Für das Lydische endlich würden die Durterz (*a*), und — als Unterscheidung vom nächsten Durtone (dem ionischen) so wie von allen anderen Tonarten — die übermäßige Quarte (*h*) charakteristisch sein.

D. Die Zulässigkeit fremder Töne.

So weit folgt das alte System streng den ursprünglichen, S. 400 aufgezeichneten Tonleitern. Allein es gestattet auch den Gebrauch fremder Töne, namentlich von *fis*, *cis*, *gis*, *b* und *es*; sobald nur nicht dadurch die wesentlichen Kennzeichen der Tonart vertilgt werden, eben wie auch wir uns beiläufig fremder Töne, z. B. im Durchgang oder in einzelnen keinen eigentlichen Übergang bewirkenden Akkorden bedienen, ohne dabei die Tonart gleich zu verlassen, oder unkenntlich werden zu lassen. So konnte es den Alten kein Bedenken erregen, in der dorischen oder äolischen Tonart z. B. die große Septime (in jener *cis*, in dieser *gis*) anzuwenden; denn nicht die Septime, sondern Terz und Sexte sind die charakteristischen Töne der beiden Tonarten. Mochten daher *c* und *g* auch die ursprünglichen und in der Melodie am häufigsten angewendeten Töne sein, so konnte man doch auch von *cis* und *gis* Gebrauch machen, z. B. um in beiden Tonarten mit dem Dominantdreiklang oder (mehr nach neuerer als älterer Weise) mit dem Dominantseptimenakkord einen Ganzschluss einzuleiten. — Hätte man einen der wesentlichen Töne ändern wollen, so wäre sogleich eine andere Tonart entstanden: z. B. die große Terz hätte das Dorische zu einer dem Mixolydischen gleichen Tonleiter, —

g - *a* - *h* - *c* - *d* - *e* - *f* - *g*
1 1 ½ 1 1 ½ 1....Ton
d - *e* - ***fis*** - *g* - *a* - *h* - *c* - *d*,

die Änderung der Sexte aber zu einer dem Äolischen gleichen Tonleiter gemacht:

a - *h* - *c* - *d* - *e* - *f* - *g* - *a*
1 ½ 1 1 ½ 1 1
d - *e* - *f* - *g* - *a* - ***b*** - *c* - *d*

E. Versetzung und Vorzeichnung.

Eine zweite Anwendung boten die fremden Halbtöne den Alten darin, dass es durch sie möglich wurde, jede Tonleiter auch auf anderen Stufen, als den ursprünglichen, darzustellen. Dies geschah besonders auf der Unter- oder Oberdominante, oder auch eine und allenfalls zwei Stufen höher oder tiefer. Wie machte sich eine solche Versetzung? —

Digitized by Google

Man sieht, dass nach der obigen Darstellung keine der alten Tonarten eine Vorzeichnung braucht, denn die etwaigen fremden Töne erscheinen nur als zufällige. Nun durfte nur *h* in *b* verwandelt werden, so erschien jede Tonart eine Quinte tiefer; aus *C* ionisch war *F* ionisch (unserem *F*dur gleich) geworden, das Mixolydische erschien auf *C*, das Dorische auf *G*, — die Tonleitern hießen:

F - *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*,
C - *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*,
G - *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*,

und so fort. Die durch Versetzung in die tiefere Quinte oder Unterdominante sich darbietenden Tonarten hießen das Genus molle*, wobei also nicht an unser Dur und Moll zu denken ist.

Eben so versetzte die Erhöhung des *f* in *fis* alle Tonarten in die höhere Quinte, man erhielt *G* ionisch, *D* mixolydisch, *A* dorisch —

G - *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*,
D - *e*, *fis*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*,
A - *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*, *a*,

und so die folgenden. Jede dieser Tonarten konnte in authentischer (wie hier verzeichnet) oder plagalischer Gestalt auftreten (vgl. S. 401), z. B. *G* dorisch plagal von *d'* bis *d*, *F* mixolydisch plagal von *c* bis *c'*. Die plagalen Tonleitern wurden mit denselben Namen bezeichnet wie die authentischen, aber mit dem Zusatze hypo-, z. B. ist *D* mixolydisch plagal = *D* hypomixolydisch die Skala *a-h-c-d-e-fis-g-a*. Die mit hypo bezeichneten Skalen laufen also durch dieselben Töne wie die authentischen, aber von deren Dominante (Oberquinte) zu ihrer Oktave. Die Alten dachten sich die Dominante lieber als Unterquarte, während wir gewohnt sind, sie uns als Oberquinte zu denken.

Hier verständigen wir uns sogleich über die von den unsrigen abweichenden Vorzeichnungen der alten Tonstücke. Wir kennen nur *C*dur und Amoll als Tonarten ohne Vorzeichnung. Treffen wir nun auf Melodien, die ohne Vorzeichnung der Tonreihe *D*, oder *E*, oder *G* angehören, so müssen wir annehmen, dass sie in der alten dorischen, phrygischen, mixolydischen Tonart stehen. — Bei uns zeigt die Vorzeichnung eines *b* entweder *F*dur, oder *D*moll an; treffen wir Tonstücke, die, mit einem *b* vorgezeichnet, der Tonreihe *C*, oder *G*, oder *A* angehören, so müssen wir sie für *C* mixolydisch, *G* dorisch, *A* phrygisch ansehen. — Bei uns

* Im Gegensatze hießen die S. 400 aufgezeigten Tonarten das Genus durum.

zeigt die Vorzeichnung eines Kreuzes (*fis*) entweder die Tonart *G* dur oder *E* moll an. Treffen wir eine Melodie, die mit einem Kreuze vorgezeichnet, der Tonreihe *D*, oder *A*, oder *H* angehört, so müssen wir sie für *D* mixolydisch, für *A* dorisch, oder *H* phrygisch ansehen.

Hiermit haben wir das allgemeine Gesetz der alten Vorzeichnung bei versetzten Tonarten aufgewiesen; dass nicht alle Tonarten in die höhere oder tiefere Quinte versetzt zu werden pflegen, konnte dabei gleichgültig sein, da wir nur mit den Melodien, die wir finden, und wie wir sie finden, zu tun haben.

Hiernach aber kann man sich auch in die Vorzeichnung bei anderen als quintenweisen Versetzungen finden. Wollte man z. B. die phrygische Tonart in der Tonreihe von *D* oder *C* darstellen, so brauchte man, —

	$\frac{1}{2}$		1		1		1		$\frac{1}{2}$		1		1	
e	-	*f*	-	*g*	-	*a*	-	*h*	-	*c*	-	*d*	-	*e*
d	-	*es*	-	*f*	-	*g*	-	*a*	-	*b*	-	*c*	-	*d*
c	-	*des*	-	*es*	-	*f*	-	*g*	-	*as*	-	*b*	-	*c*,

im ersten Falle zwei, im anderen vier Erniedrigungen. Eine Melodie der Tonreihe *D* mit zwei Been vorgezeichnet, oder der Tonreihe *C* mit vier Been vorgezeichnet, ist also für eine versetzte phrygische zu achten. — Späterhin werden wir freilich noch erfahren müssen, dass selbst die richtige Beurteilung der Vorzeichnung uns nicht aller Zweifel über die Tonart erhebt; wir können uns dann damit beruhigen, dass diese Unsicherheit nicht in uns, sondern in der Sache liegt, und dass die Alten selbst in zahlreichen Fällen ungewiss und uneinig waren, zu welcher Tonart diese oder jene Melodie zu zählen sei.

So sehen wir nun eine Reihe verschiedener Tonarten vor uns; jede derselben kann fremde Töne in ihre Melodien und Harmonien aufnehmen, jede kann auch mittels der fremden Töne in mehr als einer Tonreihe dargestellt werden. Wenn wir bisher auch nur die äußerlichen Abweichungen der verschiedenen Tonarten angemerkt haben, so ist doch klar, dass dieselben ihnen auch einen verschiedenen Sinn und Charakter einprägen müssen, den wir später zu erfassen suchen werden.

F. Ausweichung in andere Tonarten.

Um das Bild des alten Tonartensystems zu vollenden, ist noch zuletzt zu erwähnen, dass es ebensowohl, wie unser System, das mächtige Mittel der Ausweichung aus einer Tonart in die andere, der Verknüpfung verschiedener Tonarten in einem Tonstücke, besitzt. Es folgt auch dabei, eben wie das unsere, dem verwandt-

Digitized by Google

schaftlichen Zuge, und weicht in der Regel zunächt in die nächstverwandten Töne aus. Allein die Natur der alten Tonarten bringt hier erhebliche Abweichungen von unserem System und eine nicht so ausgedehnte, aber charakteristisch-mannigfaltigere Modulation hervor.

Wir kennen im ganzen zweierlei Wege der ausweichenden Modulation. Entweder gehen wir auf dem Wege des Quintenzirkels aus einem Durton in den anderen, auf dem Wege der Paralleltöne aus einem Moll- in einen anderen Durton und umkehrt. Oder wir verwandeln auf derselben Tonika Dur in Moll und Moll in Dur.

Auch die Alten modulierten entweder auf dem Weg ihrer Quintenfolge — und noch in anderen Fortschreitungen; aber sie fanden dann stets verschiedene Tonarten. Oder sie bildeten durch Tonversetzung auf derselben Tonika eine andere Tonart, wichen also aus, ohne die Tonika zu verlassen; aber auch hier bot sich ihnen eine mannigfaltigere Wahl, als uns mit unserem Dur und Moll.

Auf der anderen Seite brachte es wieder der bestimmtere, besondere Charakter ihrer Tonarten mit sich, dass sie sich gewisse Ausweichungen regelmäßig versagten, während wir zwar zunächst die verwandteren Tonarten zu ergreifen pflegen, nicht aber gehindert sind, in jeden möglichen Ton auszuweichen. Im alten System entsprach, wie gesagt, der Modulationskreis bestimmter dem Charakter der Tonart; und damit ist schon klar, dass er ihn vollenden half, dass folglich der Modulationsplan eines Tonstückes auch zu den Kennzeichen der Tonart gehört. — Wir Neueren bedürfen eines solchen Kennzeichens nicht, da Vorzeichnung und Schlussfall unsere Tonarten außer Zweifel setzen.

Soviel im allgemeinen über die alten Tonarten; betrachten wir jetzt jede derselben für sich und erwägen ihre Behandlung. Bei dieser Behandlung werden wir das Wesentliche zunächst festhalten, also:

vor allem — die Melodie,
dann — die Modulationsordnung,
dann — das für die Tonart Charakteristische der Harmonie.

Ob wir darüber hinaus die Alten nachahmen wollen, z. B. einfachere Stimmen führen, uns gewisser Akkorde ganz oder öfter enthalten, die zwar uns geläufig und wichtig sind (z. B. der Dominantseptimenakkord), von den Alten aber nicht oder selten gebraucht wurden: das wird mit dem Gegenstand unserer jetzigen Betrachtungen weniger zu tun haben, und mehr von unserer Wahl, von unserer Auffassung der jedesmaligen Aufgabe im besonderen abhängen. In den Beilagen XXI. bis XXV. finden sich

Digitized by Google

ıbrigens einige Melodien aus alten Tonarten zur vorläufigen Übung; mehr enthält das evangel. Choral- und Orgelbuch*, oder las aus demselben gezogene, leider nur nicht ganz korrekte Melolienbuch. Daselbst sind unter anderen: ionisch No. 59, 99, 100, 22, 184, 200, 203; ionisch (plagal) No. 27, 35, 73, 87, 161, 163, 175, 202; mixolydisch plagal No. 19, 52, 82, 128, 129, 206; lorisch No. 30, 37, 38, 39, 40, 57, 64, 150, 198, 225, 226; äolisch plagal) No. 14, 26, 33, 102, 159, 164, 177, 199, 214, 221; phrygisch No. 28, 42, 43, 61, 91, 96, 151. Unentschiedener sind No. 4 und 32, entweder äolisch oder dorisch; No. 119 wohl äolisch; No. 120 wohl dorisch (plagal); No. 7 und 97 wohl (fast ohne Zweifel) äolisch.

§ 79. **Die ionische Tonart.** Wir haben schon erfahren, dass die ionische Tonart die einzige unter den Kirchentonarten ist, welche einer der unsrigen, nämlich unserem Dur, gleicht. Allein unsere sämtlichen Durtonarten sind von gleicher Konstruktion, wogegen die Alten in ihrem Mixolydisch und, wenn sie wollten, in ihrer lydischen Tonart noch zwei abweichend gebildete Durtöne besaßen. Dadurch wurde der Charakter einer jeden, und so auch der der ionischen Tonart, ein eigentümlich ausgeprägter.

Dies zeigt sich vor allem in der Modulation. Nach den Grundsätzen unseres Systems geht der Weg der Modulation in Dur regelmäßig zuerst nach der Tonart der Dominante, z. B. von *C*dur nach *G*dur; dies ist die nächstliegende, — aber freilich eben deshalb auch die gewöhnlichste, am wenigsten erhebende Ausweichung. Allein eben darum war sie den Alten in ihren Kirchengesängen nicht beliebt; sie war ihnen nicht hochsinnig genug, nicht festlich und erhebend genug, ja, sie würde kaum für eine rechte Ausweichung gegolten haben. Denn was fand man auf der ionischen Dominante? entweder wieder eine ionische Tonreihe (mit *fis*) oder die mixolydische Tonart, die aus später zu erwähnenden Gründen ebenfalls nicht dem Zwecke, sich aus dem ionischen Hauptton zu erheben, genügte.

Daher finden wir die Dominanten-Modulation in den Chorälen aus der Blütezeit des alten Systems entweder geflissentlich umgangen (z. B. in den Chorälen: Allein Gott in der Höh' sei Ehr', Herr Christ, der ein'ge Gottessohn, Herr Gott, dich loben alle wir) oder (wie in den Chorälen: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr, Vom Himmel hoch, da komm' ich her, Nun bitten wir den heil'gen Geist, Nun lob' mein' Seel' den Herren, Schmücke dich o liebe Seele, O Herre Gott dein göttlich Wort, Wach' auf mein Herz und

* Evangelisches Choral- und Orgelbuch (235 Choräle mit Vorspielen) von A. B. Marx, Berlin 1832 bei G. Reimer.

Digitized by Google

singe, und vielen anderen) durch Schlussfälle im Hauptton, oder auf der Unterdominante, oder auf der Parallele der Unterdominante verspätet, wenn nicht geradezu in diese (in *A* äolisch) ausgewichen wird. So schließt Seb. Bach* in drei verschiedenen Behandlungen des Chorals: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr,

597.

die erste Strophe mit den Dreiklängen der Unterdominante und Tonika, also mit einer Art halben Schlusses, und die zweite gleichlautende Strophe auf der Parallele der Dominante; —

598.

noch eigentümlicher und überaus reizend finden wir dieselben beiden Strophen, mit der früheren Melodiewendung und Rhythmik von J. H. Schein**

599.

behandelt, worauf denn überall der erste Teil im Haupttone geschlossen und nun erst, also in der siebenten Strophe (der erste Teil wird wiederholt), in die Dominante ausgewichen wird.

Ein noch reicheres Beispiel gibt der Choral: O Herre Gott,

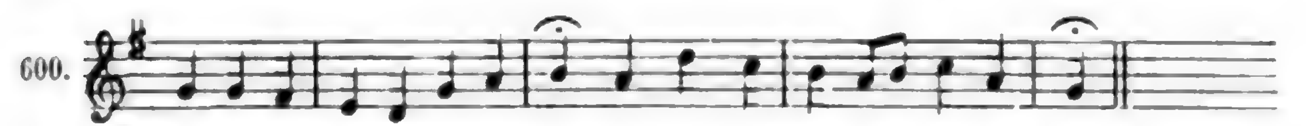
---

* J. Seb. Bach, 371 vierstimmige Choralgesänge, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Oder Partiturausgabe von C. F. Becker.

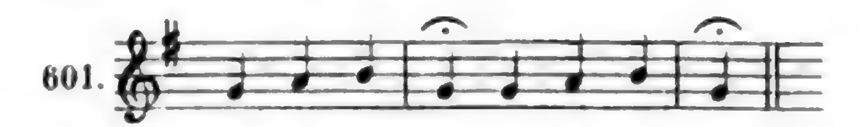
** J. H. Schein, Cantional- oder Gesangbuch augsburgscher Konfession; — auch im evangel. Choral- und Orgelbuch und in der Choralsammlung von Becker und Billroth aufgenommen.

Digitized by Google

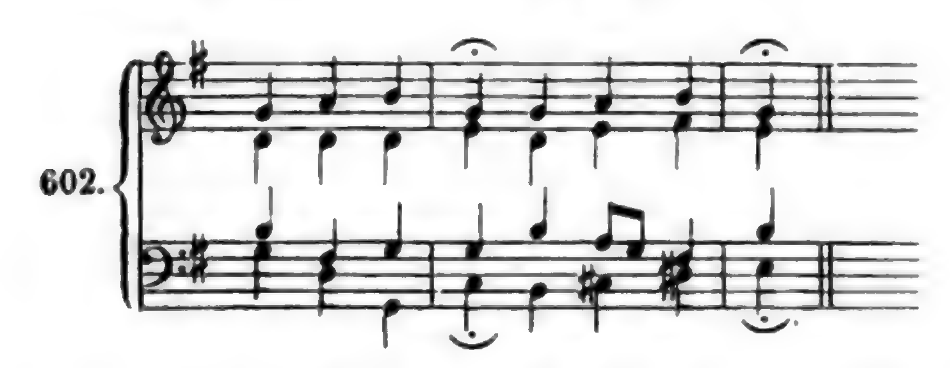
dein göttlich Wort, ab. Die beiden Strophen des ersten Teiles, der wiederholt wird,

600. 

schließen auf der Tonika, — man müsste denn für die erste Strophe den fremderen Schlussfall auf der Dominante des Äolischen (*A* moll) vorziehen. Nach vier Schlüssen also auf der Tonika folgen **z w e i** neue Strophen.

601. 

Eine von ihnen kann in die Parallele gelenkt werden; und die andere? für sie gibt es keine passendere Wendung, als nach der Unterdominante. So schreibt S e b. B a c h:

602. 

Nach viermaligem Verweilen im Haupttone senkt sich also die Modulation, um dann in einem stärkeren Aufschwunge durch die Hauptparallele die Dominantentonart zu erreichen; denn diese tritt endlich in der folgenden (siebenten) Strophe ein.

Pedantisch wäre es übrigens, wenn man die Vermeidung des Dominantenschlusses erzwingen wollte; auch hier darf die Regel nicht zur Fessel werden, sie soll nur Leiterin sein. Der erste Teil des Lutherschen Chorals: Ein' feste Burg ist unser Gott, zeigt gleich einen Ausnahmefall. Die erste Strophe kann ebensowohl im Haupttone, als in der Dominante schließen, die zweite und mit ihr der erste Teil, schließen füglichst im Haupttone. Hier steht nun die Wahl offen. Besorgen wir von dem viermaligen Schluss im Haupttone Einförmigkeit und Ermattung, so gehen wir unbedenklich in die Dominante. So hat S e b. B a c h in drei Behandlungen dieses Chorals moduliert, und sogar ein Zeitgenosse und Freund Luthers, J o h. W a l t e r*, ist ihm darin vorangegangen. Gewiss müssen wir diese Dominantwendung der Behandlung des

* J. Walters Gesangbuch von 1525.

sonst verdienten Seth Calvisius* vorziehen, der dieselbe Strophe so

behandelt, also mit zwei Molldreiklängen schließt. Die Autorität des alten Namens und das Fremdartige darf uns nicht blenden: weder am Schlusse noch im zweiten Takte sind die Molldreiklänge und der Mangel an Zusammenhang und Folge bei ihnen dem Sinn des Ganzen, oder der besonderen Textstelle entsprechend. — Eine dritte Behandlungsweise wäre die nachstehende**:

die uns wieder auf die erste Art zurückführt, den ersten Schlussfall aber durch die Unterdominante abweichend und würdiger einleitet; auch die Folge der Harmonien der Ober- und Unterdominante, unverbunden wie sie sind (und sogar mit hervorklingender Quinte zwischen Alt und Sopran), dürfte dem ganzen Sinn dieser Wendung wohl entsprechen.

Soviel über diesen Kirchenton, der sich freilich von unserer Weise nicht weit entfernt. Sein eigentlicher Sitz war *C*. Hier stellten die Alten authentische Melodien auf, wenn sie heiteren, freudigen, starkmutigen Gesang anstimmen wollten, dazu wirkte denn der helle, klare Sinn der Tonreihe *C*dur, das starke Festhalten der ersten Strophen an der Tonika und das Zurückstellen der nächsten Modulation hinter die fremder und feierlicher hineinklingende nach der Dominante von *A*.

Gern versetzen sie auch ihr Ionisch nach *F*, in das Genus molle; was der weicheren Tonreihe *F*dur an Helligkeit im Vergleich zu *C*dur abgeht, ersetzte die höhere, leidenschaftlichere

---

* Seth Calvisius, Kirchengesänge und geistliche Lieder, 1597.

** Aus dem evangel. Choral- und Orgelbuche.

Google

Tonlage der Melodie, besonders, wenn der Tenor den Cantus firmus übernahm; und sie liebten es, eben dieser Stimme die Hauptmelodie (den Hauptinhalt, daher der Name Tenor) zuzuerteilen.

Wollten sie aber plagalische Melodien in der ionischen Tonart setzen, so würde die Tonreihe vom kleinen bis zum eingestrichenen *g* zu tief und von diesem bis zum zweigestrichenen *g* zu hoch für Gemeindegesang gewesen sein; und für Gemeindegesang waren natürlich ihre Choralmelodien bestimmt. Hier nun versetzten sie die Tonart in die höhere Quinte (mit ♯) und erhielten so die Tonreihe *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*, in der die plagalischen Melodien (hypoionisch), von Dominante zu Dominante gehend, die sehr bequeme Tonlage zwischen dem ein- und zweigestrichenen (für Männer zwischen dem kleinen und eingestrichenen) *d* fanden.

Hier trat nun der helle, feste Charakter des Ionischen durch die plagalische Melodieführung gemildert und gesänftigt auf, und dem entsprach auch der kindlich sanfte und heitere Sinn der Tonreihe unseres *G*dur vollkommen. Authentisch setzten sie Texte, wie: Ein' feste Burg ist unser Gott, und: Vom Himmel hoch, da komm' ich her. Plagalisch wurden Lieder, wie: Nun ruhen alle Wälder, und: O Lamm Gottes unschuldig, gesetzt.

Andere Versetzungen des Ionischen, z. B. nach *D*, sind weniger bemerkenswert.

§ 80. **Die mixolydische Tonart.** Wir wissen von ihr, dass sie ein Durton mit kleiner Septime und deswegen mit einem kleinen Dreiklang auf ihrer Oberdominante ist. Daher entgeht ihr die Möglichkeit eines nach unseren Grundsätzen vollkommenen Schlusses mittels des großen Dreiklanges oder Septimenakkordes auf der Dominante, denn es fehlt das dazu nötige *fis*; *f* ist ein ihr wesentlicher Ton.

Es bleibt also keine nähere Schlussart übrig, als anstatt der Oberdominante die Unterdominante mit dem Schlussakkorde zu verbinden, ein Schluss, den wir gelegentlich statt eines Halbschlusses gebraucht haben, der auch im gemeinen Sprachgebrauche Kirchenschluss genannt wird wegen seiner Abstammung aus den Kirchentönen, — obwohl wir bald sehen werden, dass es noch andere Kirchenschlüsse gibt, und jener mixolydische Schluss keineswegs jeder der Kirchentonarten eigen sein kann.

Diese Art des Schlusses weist uns den Charakter der mixolydischen Tonart und ihren wesentlichen Unterschied von der ionischen nach. Die ionische Tonart hat, wie die unsrigen insgesamt, einen vollkommenen Schluss in dem Schritte von der Dominante, als dem Sitz der Bewegung, in die Tonika, als den Sitz der Ruhe und Befriedigung. Wir haben uns schon überzeugt,

Digitized by Google

dass ein solcher Schluss, und nur er, dem Ende eines Tonsatzes die größte Bestimmtheit und Befriedigung gibt. Daher haben wir denselben mit Recht als regelmäßigen Schluss für jedes Tonstück in jeder unserer Tonarten angesehen; denn in der Regel verlangt jedes Tonstück, wie jedes Kunstwerk überhaupt, bestimmte Abgrenzung, ein festes unzweideutiges Ende. Dem Charakter des Ionischen durfte dieser Schluss daher nicht fehlen.

Allein es ist auch das Entgegengesetzte gar wohl denkbar, und für manche Stimmung, für den Sinn manches Tonsatzes, wie anderer Kunstwerke, das allein Bezeichnende und Rechte. Nicht immer schließt sich unsere Empfindung, unser Denken und Schauen befriedigend in sich ab, es geht auch wohl in ein Verlangen nach Weiterem, Höherem aus; dann wäre der bestimmte sichere Abschluss widersinnig. Für solche Stimmungen hatten die Alten ihre mixolydische Tonart.

Sie hat keinen vollkommenen Abschluss in sich selber. Ihr Schluss geht von der Unterdominante aus, ist also Erhebung und nicht Senkung zu befriedigender Ruhe. Diese Unterdominante ist die Tonika des festen Ionischen; und auf der mixolydischen Tonika selbst erbaut sich ein Dominantakkord, der uns nach einer anderen Tonart, eben nach dem Ionischen, hinweiset. So dürfen wir das Mixolydische eine nicht selbständig gewordene Tonart nennen; sie ist dem Ursprung nach ionisch. Das Ionische hat sich erheben wollen, es möchte entschweben, sich verklären, und sieht darum die Dominante als seinen tonischen Sitz an; aber Begründung findet sich nur in der ursprünglichen ionischen Tonika und ihrer Harmonie.

Es ist, wie wir sehen, im Mixolydischen eine Verwechslung der beiden Pole, der Tonika und Dominante, in der Modulation selbst vorgegangen, ähnlich der in den plagalischen Tonreihen rücksichtlich der Melodie. Die plagalischen Melodien hatten beweglicheren, schwebenderen, darum auch weicheren und sanfteren Charakter; aber durch die zutretende Harmonie wurden sie im Haupttone festgehalten und entbehrten weder des vollkommenen Ganzschlusses, noch irgend eines wesentlichen Moments der Modulation. Ungleich entschiedener und ausdrucksvoller spricht derselbe aus den mixolydischen Tonsätzen, in denen die ganze Modulation sich ihm zu eigen gegeben hat.

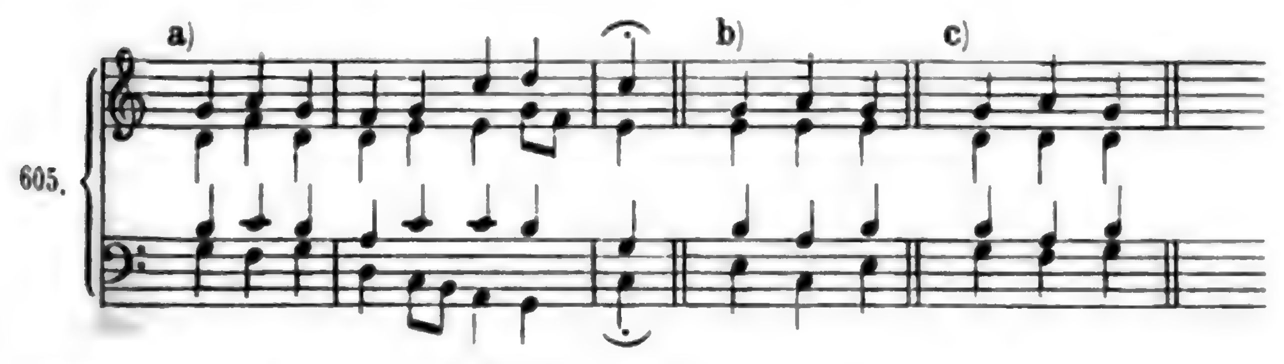
Wenn nun die mixolydische Tonart zwar eine für sich bestehende, aber von dem Stammton, dem Ionischen, stets abhängige und geleitete ist, so begreift sich auch ihre vorzugsweise Neigung, in das Ionische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten Strophe, z. B. in den Chorälen: »Gelobet seist du, Jesu Christ,« — »Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist,« und vielen anderen; eine

Wendung, die bekanntlich unseren Grundsätzen keineswegs entspricht. Wir haben in der Regel zuvörderst die Absicht, uns fest auf der Tonika zu begründen, und wenn wir uns später erheben wollen, so treten wir (in Dur) in die Oberdominante; die Alten aber hatten in ihrem Mixolydischen nicht feste Begründung, sondern eben Aufschwung, Entschweben über den festen Grund zu offenbaren, und das geschah am entschiedensten durch den Anfang in der Unterdominante. — Noch häufiger ist der Fall ionischer Ausweichungen im weiteren Verlauf mixolydischer Gesänge.

Aus gleichem Grunde nimmt nun auch das Mixolydische an den Versetzungen des Ionischen teil. *G* mixolydisch geht (da es ursprünglich *C* ionisch war) wie *C* ionisch selbst in das *F* ionisch; eine Modulation, die unserem *G* dur fern liegen würde. Es stellt aber diese seine nächstverwandte Tonart auch auf seiner eigenen Tonika dar, oder (was dasselbe ist) geht in *G* ionisch, in die Tonreihe *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g* über.

Hier sehen wir nun, dass der Ton *fis* dem mixolydischen Gesange nicht gänzlich versagt ist, dass er ihnen aber nur mittels einer Ausweichung zukommt. Daher ist es ihnen um so wünschenswerter, das charakteristische *f* so bald wie möglich recht bezeichnend einzuführen, und man würde gegen den Sinn der Tonart verstoßen, wenn man z. B. im Anfange des Chorals: »Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist« —

605.



den zweiten Akkord mit *fis* bilden, oder auch nur das charakteristische *f* umgehen, oder weniger stark ausdrücken wollte (wie bei *b* und *c*), als oben (bei *a*) durch die Unterdominante des ionischen Stammtones geschehen.

Es tritt sogar der Fall ein, dass ein durchaus mixolydisches Tonstück in *G* ionisch, also mit *fis*, geschlossen werden muss. Dies ist bei dem nachfolgenden böhmischen Liede: »O Christenmensch, merk' wie sich's hält,« der Fall, dessen Melodie gerade mit *a*, *fis*, *g* endet, — wenn nicht vielleicht das *fis* ursprünglich *a* geheißen. Dann, wenn mit einer Ausweichung in *G* ionisch geschlossen wird, ist es ratsam, zuvor das mixolydische *f* nachdrücklich einzuprägen, oder auch wohl den letzten Schlusston zu verlängern und zu einem nochmaligen mixolydischen Schlusse —

Digitized by Google

606.

zu benutzen.

Wiederum infolge des engen Verhältnisses zu *C* ionisch folgt *G* mixolydisch demselben zu dem Übergange nach *A* äolisch. So könnte die erste Strophe des Chorals: »An Wasserflüssen Babylons«, in *G* ionisch oder auf der Dominante von *C* ionisch, oder endlich auf der Dominante von *A* äolisch —

607.

geschlossen werden. Der erste Schluss wäre zu tadeln, da sich der Charakter des Mixolydischen noch gar nicht ausgesprochen hat; der zweite wäre diesem Charakter nicht eben widersprechend, aber auch nicht bezeichnend, nicht das Mixolydische von *G* dur oder *G* ionisch unterscheidend; der dritte Schluss würde insofern bezeichnend sein, als er eine Ausweichung bringt, die dem *G* ionisch, nicht aber dem *G* ionisch oder *G* dur eigen ist. Beiläufig ist es zur Verstärkung dieser charakteristischen Wendung geschehen, dass man die Grundtöne verdoppelt, den Tenor mit dem Bass in Oktaven geführt hat, statt ihn einfach von *a* nach *h* gehen zu lassen. — Hiermit hängt es zusammen, wenn **Seb. Bach** die erste Strophe des Chorals: »Gott sei gelobet und gebenedeiet«

608.

sogar mit dem kleinen Dreiklange auf *e* schließt; nur der Gedanke an die Dominante von *A* äolisch konnte ihn auf das fernere und

---

* Auch dieses ist wie viele ähnliche Beispiele eine Oktave tiefer zu lesen und zu spielen, wenn es den rechten Ausdruck geben soll.

Digitized by Google

fremdere *e-g-h* führen. Wir wollen uns aber an diesen Fällen erinnern, dass selbst da, wo sich eine Melodie nach *G*dur zu neigen scheint, noch Wege — wenn auch entlegenere — offen stehen für charakteristische Behandlung. So könnte die zweite Strophe des Chorals: »An Wasserflüssen Babylons«, gar wohl mittels der ionischen Unterdominante in mixolydischen Tönen schließen,

609.

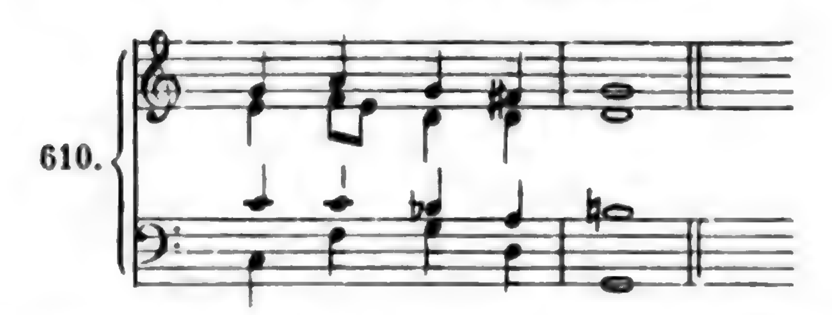
obwohl *G*dur näher liegt; es wäre auch um so ratsamer, da der Teil wiederholt wird, mithin in den vier ersten Strophen der Ausweichungston *G* ionisch vor dem Haupttone vorwalten würde.

Bis hierher ist das Mixolydische nur in seiner Abhängigkeit vom Ionischen, gleichsam als bloße Verkehrung desselben, betrachtet worden. Allein auf der anderen Seite müssen wir es auch als Tonart für sich ansehen, die sich schon in den bisherigen Zügen eigentümlich genug hingestellt hat.

Als solche folgt sie dem allgemeinen Zug, der allen neueren und älteren Tonarten (mit Ausnahme der phrygischen) eigen ist, sich zu der Dominantentonart zu erheben, — also nach *D*. Hier aber findet sie nicht, wie unsere Durtonarten, ein neues Dur, sondern die d o r i s c h e T o n a r t, Moll mit großer Sexte. Es zeigt sich, dass die beiden im Mixolydischen charakteristischen Töne, nämlich *h* und *f*, auch im Dorischen die wesentlichen sind. Diese Gemeinsamkeit der wesentlichen Töne zieht zwischen der mixolydischen und der dorischen Tonart enge Verbindung nach sich, und zwar eine bedeutsamere, als zwischen unseren Tonarten und ihren Dominanten, da sie zwei verschiedene Gattungen, Dur und Moll, zusammenbringt.

Daher hat das Mixolydische besondere Neigung, in das Dorische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten oder zweiten Strophe, z. B. in den Chorälen: »Auf diesen Tag so freudenreich«, und: »O Christenmensch«. In diesen Chorälen wird das Dorische in seiner ursprünglichen Tonreihe, auf *D*, ergriffen. Ebensowohl aber erscheint es in mixolydischen Tonstücken auf der mixolydischen Tonika auferbaut, also dorisch im genus molle, — *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*. Dies hilft besonders bei Schlüssen, die transponiert ionisch sein, — ein *fis* enthalten müssen, die mixolydische Tonart ungeachtet des fremden Schlusses charakterisieren. Hier —

Digitized by Google

610. 

sehen wir einen solchen Fall vor uns. Die Schlussakkorde stehen in *G* ionisch (nach unserer Sprachweise *G* dur), also nicht im Hauptton. Dafür geht voran: erst der tonische und Unterdominantakkord vor *C* ionisch, dann der tonische Akkord der in das genus molle versetzten dorischen Tonart (*g-b-d*) und so ist der Hauptton durch seine beiden Hauptstützen hinlänglich befestigt.

Diese zweite Beziehung der mixolydischen Tonart auf die dorische, vollendet das Bild ihres Charakters. Den Grundzug desselben haben wir oben erkannt; es war Erhebung, Aufschweben aus dem festen Ionischen, das aber nicht zu eigener, abgeschlossener Bestimmtheit gelangt, und darum einen weniger feurigen, mehr geistigen Ausdruck hat, gleichsam als höherer, verschimmernder Abglanz des sicheren klaren Ursprunges. Wenn schon hierin bedingt ist, dass über die Verklärung sich gleichsam ein Schatten der Wehmut verbreitet, der sich noch bestimmter zeichnet durch das stets nach dem Ursprung zurückverlaufende *f*, das sich, auch ungehört, unserm Gefühl aus dem Dreiklang auf *G* (S. 215) stets vernehmbar macht: so erhebt die nahe Beziehung auf das Dorische diesen Zug weicher Sehnsucht in die Sphäre kirchlichen Ernstes, gemäß dem Sinn der dorischen Tonart.

Nun erkennen wir endlich auch, warum das Ionische seine erste Ausweichung nie oder selten nach der mixolydischen Tonart macht. Es wäre im Grunde gar keine Ausweichung, da wir dieselbe Tonreihe und dieselben Akkorde wieder fänden; und wollte man alles anwenden, um den Eintritt der mixolydischen Tonart deutlich zu machen, so würde ihr Charakter dem Ionischen fremd, wenigstens nicht erhebend und Erfrischung bringend sein.

Hier folgt der Choral: »O Christenmensch«, ein böhmisches Lied, das vorzüglich geeignet ist, alle Seiten der mixolydischen Tonart zu zeigen.

611.

Wir bemerken sogleich, dass die Melodie selbst in der zweiten Strophe (durch *cis*) nach *D* dorisch, und in der letzten (durch *fis*) nach *G* ionisch hinweist; diese Modulationspunkte sind also gegeben und der Anhalt für alles Weitere. Die erste und dritte Strophe dagegen können in *C* ionisch, oder auch auf *A* geschlossen werden. Wir haben die letztere Wendung vor die dorische Ausweichung gestellt, die ionische Modulation aber vor den endlichen Ausgang des Mixolydischen in das *G* ionisch, um dem unvermeidlichen *fis* ein Gegengewicht zu geben; wir haben sogar kein Bedenken getragen, noch eine Harmonie mit *fis* aus eigener Wahl vorauszuschicken (drittletzter Akkord), da es so leicht wurde, nach dem Ionischen noch *G* dorisch zur Einleitung des Schlusses heranzuziehen. — Die Auslassung der Terz im Schlussakkorde der zweiten Strophe, und die Anwendung von Dreiklängen statt Dominantseptimenakkorden ist den Alten häufig eigen.

§ 81. **Die dorische Tonart.** Die Quintenfolge führt uns vom Mixolydischen zum Dorischen, der ersten Molltonart des alten Systems. Wir wissen schon von ihr, dass sie auf der Unterdominante einen großen Dreiklang hat, und dass sie auch den Dreiklang der Oberdominante durch Einführung des *cis* in einen großen verwandeln und damit bestimmt und fest schließen kann. So waltet bei ihr, der Masse nach, Dur vor, und die Mollharmonie der Tonika kann nicht trübe, sondern nur hochernst ansprechen. Dies ist der Charakter der Tonart; ernst und streng, aber nicht trübe, sondern aufgehellt durch das vorwaltende Dur, war sie den Alten der Ton für hohe kirchliche Feier, dem sie ihre feierlichsten Gesänge, z. B. den Glauben, und überhaupt mehr Kirchentexte anvertrauten, als irgend einer anderen Tonart. Diesem Charakter entspricht auch der authentische Charakter und die tiefe Tonlage der meisten dorischen Melodien.

Die nächste Modulation macht das Dorische nach seiner Oberdominante, dem äolischen *A*, oder stellt auch auf ihrer eigenen Tonika diese nächstverwandte Tonart im genus molle (*d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*) dar. Diese Modulation tritt daher früh, oft in der ersten Strophe ein, z. B. in dem Choral: »Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin«, in der ersten und zweiten Strophe, in der ersten Strophe

Digitized by Google

des Liedes: »Christ unser Herr zum Jordan kam« usw.; kehrt auch wohl ein- und mehrmals wieder. Wir finden sogar dorische Melodien, die in äolischer Ausweichung schließen, z. B. den Choral: »Durch Adams Fall ist ganz verderbt«. Doch ist es auch oft der Fall, dass andere Modulationen der äolischen vorangehen. Woher kommen nun diese?

Aus der engen Verbindung mit dem Mixolydischen, mit welchem das Dorische seinen Unterdominantakkord und beide charakteristische Töne (*f* und *h*) gemeinsam hat. Daher verbindet sich die dorische Tonart auf das Engste mit der mixolydischen, — so, dass z. B. der Choral: »O wir armen Sünder« in beiden gesungen wurde. Sie geht mit der mixolydischen nach *C* ionisch, oder nimmt an der Einheit des Mixolydischen mit dem Ionischen teil; und deshalb nimmt sie auch die Ausweichung des Ionischen in dessen Unterdominante, *F* lydisch, an; ohnehin ist ja der charakteristische Ton des Lydischen, *h*, auch für das Dorische ein wesentlicher. Dass übrigens selten oder nie alle diese Modulationen in einem einzigen Gesang beisammen gefunden werden, versteht sich.

Als Beispiel für diese wichtige Tonart des alten Systems wählen wir den Choral: »Erschienen ist der herrlich' Tag«; wenn er auch nicht einer der reichsten und tiefsten ist, so bietet er doch Gelegenheit, das Dorische eben in den fernerliegenden und selteneren Wendungen zu betrachten.

Wir sehen hier nämlich die erste Strophe in das Mixolydische ausweichen (wenn man nicht dafür den Schluss in *G* ionisch setzen will), die folgende Strophe äolisch, die dritte im ionischen *C*, die vierte im genus molle des Ionischen (eine lydische Wendung —

Digitized by Google

613.

würde dem Hauptione noch entsprechender sein) schließen. Gleichwohl zeigt Anfang und Schluss, besonders auch der Anfang der zweiten Strophe, die dorische Tonart sicher genug an.

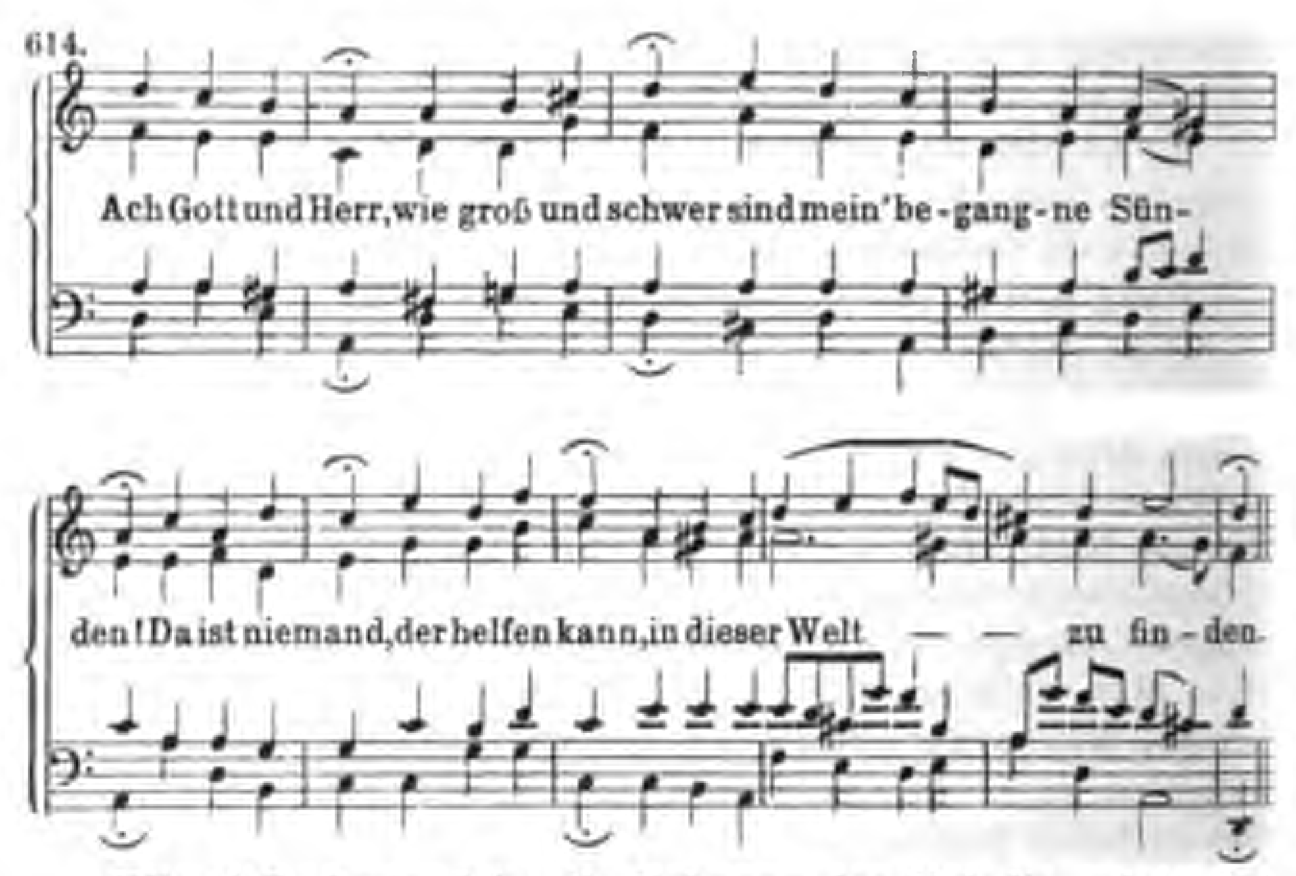
Es ist hier der beste Anlass, eines Schicksals der alten Gesänge zu gedenken, das uns um viele derselben betrogen, oder vielmehr sie verunstaltet und damit in die Melodien, in ihre Behandlung und in die Ansichten über beide arge Verwirrung und Irrtümer gebracht hat. In einer Periode nämlich (besonders in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts), in der an die Stelle tiefen, kräftigen Glaubens und tieflebendiger Kunst — denn beide gehen miteinander — kühle, flache Aufklärung oder Abklärung und ein fades Spiel mit Kunstmitteln zu oberflächlichem Erfolge getreten war, konnte auch das Tiefe und Gewaltige in den alten Kirchengesängen nur befremdlich und abstoßend befunden werden. Man trachtete danach, die alten Lieder, da sie nicht zu beseitigen waren, der alltäglichen abgeschwächten Gefühlsweise anzupassen, sie — in einem falschen Sinne, durch Erniedrigung und Schwächung, populär zu machen; denn das Hohe und Starke kann auch nur von gesundem und kräftigem Gemüt aufgenommen werden. So wurden die alten Gesänge vielfältig nicht bloß ihrer charakteristischen Modulation, sondern auch der eigentümlichsten Melodiewendungen beraubt, sie sollten sich unseren gewohnten Tonarten und dem Schlendrian der üblichen Gesangweise bequemen. — Eine Vorarbeit sonderbarer Art fand man in den Versetzungen alter Melodien aus ihrer ursprünglichen Tonart in andere, die ältere Meister ihren Schülern als Übung aufgaben, um an ein und derselben Melodie den Unterschied der Tonarten zu erweisen. Soviel über einen leidig merkwürdigen Vorgang, dessen Spuren und Folgen nicht hier* weiter erwogen werden können.

Uns diene er nur zu zweierlei: einmal uns aufmerksam zu machen auf einen nur zu reichhaltigen Quell vielfacher Verwirrung und Ungewissheit über alle Melodien, wie wir sie in unseren Cho-

* Vergl. das teilweise konfus abgefasste, aber ungemein gehaltreiche Werk von Mortimer, Der Choralgesang zur Zeit der Reformation. Berlin bei G. Reimer, 1821.

ralbüchern mehr oder weniger entstellt finden; dann uns wenigstens an einem Beispiel die Übermacht alten Kirchengesanges über neuere Umgestaltung zu zeigen. — Es ist das Lied: »Ach Gott und Herr«, offenbar unserem *C* dur angehörig und in dieser Gestalt, gegen seinen Text gehalten, matt genug geworden, um nun den Sinn des Textes (namentlich des ersten Verses) wie in lauem Wasser aufzulösen. Ursprünglich war aber das Lied **dorisch** geschrieben und sah so aus*:

614.



Wie tiefbedeutend ist die Dehnung der Melodie zuletzt bei dem Worte »Welt«, als schaute man allüberallwärts um nach dem Helfer! Wie ernst und nachdenklich und doch bewegt, ganz dem Sinn des Textes entsprechend, wendet sich der Mollsatz nach der Dominante, nach dem Hauptton zurück und nochmals nach der Dominante! Und wie gewaltig, man möchte sagen: schreiend klar erschallen die Worte

»Da ist niemand, der helfen kann«,

in dem zweimaligen Ionisch, worauf sich dann der Gesang lang hinschleppt in Moll zum Schlusse!

§ 82. **Die äolische Tonart.** Auf der Dominante der dorischen Tonart, die zwar Moll war, aber größerenteils dem Dur zugeneigt, erbaut sich das Äolische, ein Mollton, dessen charakteristische Töne die kleine Terz und Texte (*c* und *f*) sind, der also

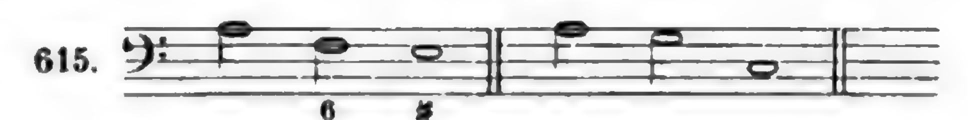
** Nach Mortimer; auch im evangel. Choral- und Orgelbuch aufgenommen. Vergl. hierbei die Behandlung desselben Chorales in seiner neueren Weise in No. 576 und das darüber Angemerkte.

Digitized by Google

auf der Tonika und beiden Dominanten Molldreiklänge hat. Da jedoch die Septime nicht zu seinen charakteristischen Tönen gehört, so kann sie, eben wie im Dorischen, erhöht, folglich kann der Dreiklang der Oberdominante ein großer werden. So erhält die äolische Tonart vor allem die Möglichkeit eines bestimmten Schlusses.

Dieser Tonart, die schon nach ihrem harmonischen Gehalt trüber, weicher, wehmütiger ist, als ihre Vorgänger, sind die beiden nächstliegenden Ausweichungen, nach denen unser System zuerst fragt, versagt. Sie moduliert nicht nach der Dur- und Molltonart ihrer Dominante, — nämlich nach unserer Art zu modulieren, — denn dazu bedürfte sie des großen Dreiklanges oder Septimenakkordes *h-dis-fis* oder *h-dis-fis-a*; das alte System kennt aber kein *dis* und der äolischen Tonart ist *f* ein wesentlicher Ton, der Ton *fis* also versagt. Ebensowenig geht dieselbe nach *D* dorisch, denn dazu würde sie *cis* (*a-cis-e*) brauchen, und *c* ist ihr ein wesentlicher Ton. Auch würde das Äolische zu viel an seiner Eigentümlichkeit eingebüßt haben, wenn es sich mit dem so ähnlich gebildeten Dorischen hätte verbinden wollen; dieses dagegen konnte und musste sich des Äolischen bedienen, schon um gegen die charakteristischen Verbindungen mit den Durtönen hinlängliches Gegengewicht an Moll zu haben.

Hierdurch verhält sich das Äolische ruhiger, stiller als die früheren Tonarten, besonders als die dorische; es begnügt sich statt der schlagenden und starken Modulationen meistens mit Halbschlüssen auf der Dominante (ohne Ausweichung) oder mit einer Wendung in das Phrygische, die (wie wir bald sehen werden) kaum eine Ausweichung zu nennen ist, und durch dasselbe in das Ionische.

615. 

Finden wir endlich die äolischen Melodien (meist in der Tonreihe von *A*, oder auch in der von *G* mit zwei Been) nicht wie die dorischen in authentischer, sondern in plagalischer Haltung: so sehen wir alles vereinigt, dieser Tonart einen stillen, wehmütigen, leidenden Charakter zu geben, dessen Trübe nur durch die häufigen Halbschlüsse auf der Dominante mit großem Dreiklang aufgehellt und gemildert wird; einen Charakter, der sich auf das Bestimmteste von dem der anderen Tonarten unterscheidet, und in der Reihe aller dieser so sicher ausgeprägten Grundformen religiöser Stimmung, denen die Alten bei ihren Kirchentönen nachgingen, nicht fehlen durfte. Als Beispiele diene das Abendlied: »Nun sich der Tag geendet hat«, in *G* äolisch.

Digitized by Google

Wie stark spricht die Melodie sich als eine plagalische aus, wenn sie in so engem Raume sechsmal die höhere Dominante berührt und immer wieder hinabsinkt zur Tonika! Und wie charakteristisch hält ihr dreimaliger Dominantenschluss den weichen, ergebungsvollen Sinn des Ganzen fest, im Vergleich zu der so ähnlichen in No. 569 behandelten Melodie, die sogleich in der zweiten Strophe den festen Parallelton ergreift und sich daran stärkt! Auch hier konnte die erste Strophe nach der Parallele (*B*dur) oder gar die zweite nach *F*dur gewendet werden, zur Vermeidung des dreimal wiederholten Schlusses auf der Dominante. Aber eben diese trübere und mattere Einförmigkeit, haben wir gesehen, entspricht dem äolischen Charakter; es genügt, dass in den letzten zwei Strophen nur vorübergehend das Ionische (*B*dur) berührt worden ist.

Fassen wir nochmals beide Molltonarten, die dorische mit großer, äolische mit kleiner Sexte und beide mit kleiner Septime, die aber als große gebraucht werden kann, unter einem Gesichtspunkte vergleichend zusammen: so werden wir an die Zwiegestalt der heutigen Bildung der Molltonleiter erinnert, die wir schon S. 147 zur Sprache gebracht haben. Wir fanden damals, dass das Mollgeschlecht kleine Terz, kleine Sexte und große Septime haben müsse, — letztere wegen des uns unentbehrlichen Leittonschrittes zur Tonika. Die Sexte nehmen wir klein, damit Moll einen angemessenen Dreiklang auf der Unterdominante habe, und sich in mehr als einem einzigen Tone und Akkorde von Dur unterscheide. Dies ist auch offenbar das Charakteristischere. Indes möglich ist auch dem neueren System die Annahme der großen Sexte besonders im Hinaufschritt zu der den Leittonschritt machenden großen Septime; beim Herabgehen von der Tonika ist der Leit-

tonschritt entbehrlich und stellt sich neben der kleinen Septime die kleine Sexte selbstverständlich wieder ein. Wo Sexte und Septime einander nicht folgen, ist die Sexte regulär klein und die Septime groß.

In großartiger und tiefsinniger Weise greift das alte Tonsystem beide Möglichkeiten auf, benutzt aber jede derselben zu einer besonderen Tonart. Wenn die Alten die Sexte groß nahmen, das heißt: wenn sie dorisch schrieben, so gewannen sie ein Moll, das sich fast mehr als Dur zeigte, in seiner Modulations-Ordnung sich drei Durtönen und nur einem Mollton anschloss. Wenn die Sexte klein sein, wenn äolisch geschrieben werden sollte, so entstand ein eigentlicher Mollton, durchgängig von Mollcharakter, der sich aber — um nicht mit dem anderen Mollton, dem dorischen, gar zusammenzulaufen — schüchtern der nahen und kräftigenden Modulation in die (dorische) Unterdominante oder vollends in Durtöne, ja im Grunde aller ausweichenden Modulation enthielt.

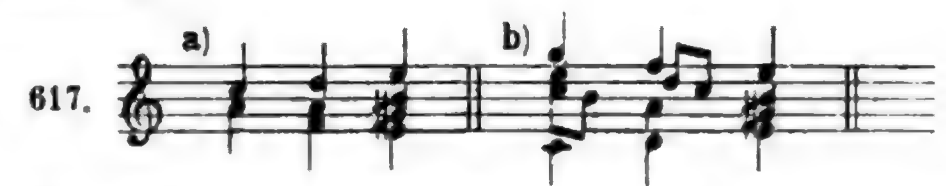
§ 83. **Die phrygische Tonart.** Diese letzte Tonart in der Quintenfolge der Kirchentöne hat eine kleine Terz, kleine Sexte, und — worin sie sich vom Äolischen und allen anderen Tonarten unterscheidet — kleine Sekunde. Letztere, *f*, ist daher ihr charakteristischer, nicht zu verändernder Ton. Durch diesen wird aber auch die kleine Septime, *d*, notwendig bedingt, selbst wenn man davon absieht, dass den früheren Zeiten des alten Systems der Ton der großen Septime von *e*, nämlich *dis*, gefehlt hat. Denn es liegt im Wesen aller diatonischen Tonleitern, also auch der Kirchentonarten, nirgends zwei Halbtöne aufeinander folgen zu lassen; dies wäre nicht diatonische, sondern chromatische Weise.

Hieraus folgt aber, dass die phrygische Tonart keinen nach unserer Weise vollkommenen, ja, im Grunde keinen ihr ganz mit allen Tönen eigenen Schluss bilden kann; sie würde dazu *h-dis-fis* brauchen. So zeigt sie sich in der stärksten Abhängigkeit von ihrem Stammton, dem Äolischen, und weiß nicht anders zu schließen, als auf der Dominante desselben, mit dem großen Dreiklang *e-gis-h*, — also mit Anwendung eines ihr eigentlich fremden Tones; der Halbschluss des Äolischen (von *A* auf *E*) dient ihr statt Ganzschluss. — Wir erblicken also hier an zwei Molltönen dieselbe Umkehrung der Modulationsordnung, die wir zuvor an zwei Durtönen, dem ionischen und mixolydischen, beobachtet haben; nur ist der phrygische Schluss noch weniger seiner Tonart eigen, als der mixolydische, weil er sogar im Schlussakkorde selbst eines fremden Tones bedarf.

Deshalb verlangte man nach einer Stärkung dieses Schlusses. Sie wurde dadurch bewerkstelligt, dass man in der einleitenden Harmonie entweder die beiden charakteristischen Töne, *d* und *f*,

Digitized by Google

— oder außer ihnen auch noch die ursprünglich kleine Terz der Tonika, *g*, voraufgehen ließ. So bilden sich zwei phrygische Schlussarten,

617. 

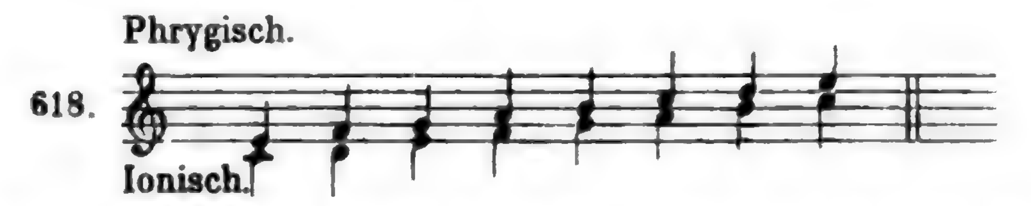
die dieser Tonart vorzugsweise angehören, übrigens zwar offenbar nicht so bestimmt und befriedigend sind, als unsere, durch die Dominante eingeleiteten Schlüsse, aber eben deshalb um so angemessener für diese abgeleitete und abhängige Dominantentonart. Der lange Gesang: »Herr Gott dich loben wir«, schließt erst nach der zweiten, dann (das Amen) nach der ersten Weise; das gewaltige Lied unseres Luther: »Aus tiefer Not schrei' ich zu dir«, schließt seinen ersten und zweiten Teil in der zweiten Weise; jenen äolischen Schluss endlich, den wir zuvor betrachtet, finden wir unter anderen an dem Liede: »Ach Gott, vom Himmel sie darein«.

Eine Folge des Verhältnisses zwischen der phrygischen und äolischen Tonart ist übrigens, dass jene ebenso gern in diese übergeht, als umgekehrt; so in dem zuletzt angeführten Choral die vorletzte Strophe, in dem Liede: »Aus tiefer Not«, die erste Strophe des zweiten Teiles und andere. — Dieser innige Verband beider Tonarten wird noch fester dadurch, dass dem Phrygischen diejenige Modulation versagt ist, welche allen übrigen Tonarten eigen, je nach der Natur des Tonsystems die nächste und wichtigste ist: die Ausweichung in die Dominante nämlich, — dass ihr sogar eine zu einem Halbschluss geeignete Dominantenharmonie fehlt, denn die letztere müsste *h-dis-fis* heißen; wir wissen aber, dass *f* und *d* für das Phrygische charakteristische Töne, folglich unabänderlich sind. Ein Phrygisch mit *fis* (*e*, *fis*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*) würde nur ein transponiertes Äolisch sein; eine neue Tonleiter, die man auf der Dominante der phrygischen mit Hilfe des *fis* errichten wollte (*h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*, *a*, *h*), ergäbe keine neue Tonart, sondern ein transponiertes Phrygisch, eine unfruchtbare Fortbildung, die nicht im Sinne der Alten läge.

So ist also das Phrygische streng auf seine Unterdominante verwiesen; es verbindet sich sogar in Ermangelung einer Oberdominanten-Harmonie mit dem Dorischen, obwohl das Dorische nie in das Phrygische ausweicht, und selbst der Stammton, das Äolische, niemals in das Dorische moduliert; der einzige Fall, wo eine Tonart regelmäßig nach der Unterdominante und deren Unterdominante geht, und zwar aus Moll in Moll und nochmals Moll. — Wenn wir uns erinnern, dass der Charakter der Moll-

gattung an sich ein trüber, dass schon die Folge zweier Molldreiklänge trübe und düster, dass der Schritt in die Unterdominante ein Herabsinken, eine Herabstimmung in dunklere ernstere Gefühle ist: so enthüllt sich der Charakter der phrygischen Tonart, soweit wir ihn bisher betrachtet haben, in seiner ganzen Düsterheit, in seiner tief-ernsten, ganz eigentümlichen Macht.

Aber unerwartet und höchst bedeutsam dringt in diese strenge, fast zu trübe Abgeschlossenheit, ein lichterer Strahl, und färbt die ganze Tonregion. Wir werden inne, dass der phrygische Grundton (*E*) die Terz des ionischen (*C*) ist, — in der Entstehungsreihe der Töne (No. 58) bekanntlich der zweite neue Ton, dem Urtone nach der Dominante nächst verwandt. Ja, wir gewahren, dass der ganzen phrygischen Tonleiter ohne weiteres die ganze ionische Tonleiter unterzulegen ist, —



wie der phrygischen Tonika die ionische. So knüpft die phrygische Tonart eine unmittelbare, enge Verbindung mit dem festesten, hellsten Durtone, dem ionischen *C*, und durch dieses sogar mit dem transponierten *G* ionisch. Diese Verbindung aber bildet seinen Charakter nach der anderen Seite hin aus. Schlagend tritt sie hervor in dem hochernsten, starkmutigen Lutherliede von Tod und Auferstehung: »Mitten wir im Leben sind«, das sich in der fünften, achten und zehnten Strophe, zu den Worten: »Das bist du, Herr, alleine — heiliger Herre Gott — heiliger starker Gott — du ewiger Gott« — glaubensstark und mächtig in die ionischen Töne wendet. Tiefsinniger, geistiger tritt das Ionische in der fünften Strophe des Liedes: »O Haupt voll Blut und Wunden«, zu den Worten: »O Haupt, sonst schön gezieret« — mit dem Ausdrucke mitleidvollsten Staunens hervor. Und so ist es nächst der dorischen die jonische Verbindung, welche das Phrygische nicht bloß für Trauer und Buße, sondern auch für die feierlichsten, ernstesten Glaubens- und Preisgesänge, wie eben das Te deum, eignet.

Diesem Charakter gemäß erscheint das Phrygische nur in tiefen Tönen, meist in *E*, oder auch *D* mit zwei und *C* mit vier Been. Aus seiner Natur als abgeleiteter Tonart, aus seinen starken Beziehungen auf zwei rückwärts gelegene Molltöne und eine sehr entgegengesetzte Durtonart folgt, dass seine Gesänge nicht selten in einem der Töne anheben, in die es auszuweichen liebt, oft im Äolischen, auch wohl im Dorischen; so dass der Anfang eines

phrygischen Tonsatzes die Tonart nicht immer bestimmt angibt, sondern gleichsam präludierend ist, den rechten Ton gleichsam erst sucht. An dem Choral: »Ach Gott, vom Himmel sieh darein«, ist nicht bloß der Anfang, sondern auch der Schluss des ersten Teiles dem Äolischen zugewendet. An dem Choral: »Christum wir sollen loben schon« (*A solis ortu*), —

619.

weist uns die erste Zeile entschieden auf die dorische Tonart; dass aber nicht sie die herrschende sein kann, zeigt schon die folgende Strophe in ihrer Ausweichung nach dem ionischen C Denn das Dorische weicht nur vorübergehend in das Ionische aus, und nur, sofern dieser der Stammton des Mixolydischen, der dorischen Unterdominante, ist; schwerlich also würde die zweite Strophe im Ionischen schließen. Ganz entschieden wird die Tonart am Schlusse.

Haben wir sie nun als die phrygische erkannt, so sehen wir sie mit all' ihren Nebentönen, dem Dorischen, Ionischen, Äolischen umgeben, — so dass eben dieser Choral, vor anderen sonst vorzüglicheren, besonders geeignet schien zu einem Beispiel für phrygische Tonführung. Die Behandlung folgt genau den Andeutungen, die in den Regeln über Modulation enthalten sind.

Die erste Strophe ist rein dorisch behandelt und mit dem dorischen Halbschlusse geendet. Wollte man den phrygischen Schluss (No. 617*b*) vorziehen, so würde der Tenor zuletzt *gis* erhalten, und bei dem nächsten Akkorde von da nach *g* gehen. Dann würde der Melodieton *g* gegen das vorige Tenor-*gis* gewissermaßen querständig auftreten; denn obgleich das neue *g* auch im Bass erscheint, würde man es doch in der Oberstimme schärfer

vernehmen. Nun stände eben die strengere Ansprache dieses querständigen Verhältnisses dem herben Charakter eines phrygischen Tonstückes wohl gut, wie es denn auch dem vollsten phrygischen Schlusse (No. 579 *b*) stets eigentümlich beiwohnt. Aber aus einem anderen Grunde verdient der dorische Schluss den Vorzug; er entspricht der Tonart, die in der ganzen Strophe herrscht, und lässt das Phrygische uns aufsparen, bis es recht entschieden eintreten kann. —

Soviel über diesen merkwürdigen Kirchenton. Er entfernt sich am weitesten von dem Wesen unserer neuen Tonarten; daher ist er am geeignetsten, zu zeigen, in welche Missverhältnisse und Verunstaltungen man geraten würde, wollte man die Melodien unmittelbar nach unserem neuen System behandeln. Die vorstehende Melodie z. B. würde, wenn man sie ohne weiteres nach unseren heutigen Grundsätzen beurteilte, geradezu mit all' unseren Tonarten, Schluss- und Modulationsgesetzen unvereinbar sein. Nicht überall tritt der Widerspruch so scharf hervor; öfters ist eine Behandlung nach neuerer Weise möglich, aber sicher nur auf Kosten der ursprünglichen Kraft der alten Gesänge.

§ 84. **Die lydische Tonart.** Wir haben die Betrachtung dieser Tonart bis zuletzt aufgespart. Hätten wir sie nach Anleitung des Quintenzirkels stellen wollen, so würde sie vor *C* ionisch erschienen sein; wollten wir ihr inneres Verhältnis zu anderen Tönen berücksichtigen, so hätten wir sie ebenfalls bei *C* ionisch, als dessen Unterdominante, anzuführen gehabt.

Der Grund aber, warum wir sie zurückgesetzt haben, ist kein anderer, als: weil sie schon unter dem Walten des älteren Systems niemals reichere und selbständigere Anwendung hat erringen können, und seit der Reformation vollends verschwunden ist. Nur wenige lydische Melodien finden sich in der böhmischen Choralsammlung* und nur ausweichungsweise erscheint das Lydische in anderen, namentlich dorischen Melodien. — Die Ursache ihres Unterganges lag in ihr selbst.

Ihr charakteristischer Ton ist *h*; nur dieser eine Ton, die übermäßige Quarte des Grundtons, unterscheidet sie vom Ionischen, so wie von allen anderen Tonarten; *h* ist also unveränderlich, so lange die Tonart lydisch sein soll. Dass nun dieser Ton einen Dominantseptimenakkord (*c-e-g-b*) für die lydische Tonart unmöglich macht, würde im Sinne des alten Systems nicht gegen die Brauchbarkeit derselben entschieden haben; denn die meisten

---

* Im evangel. Choral- und Orgelbuche findet sich No. 176 ein teils lydischer, teils ionischer Gesang; das Ionische nämlich im Genus molle, unserem *F* dur dargestellt.

Schlüsse wurden nicht durch den Dominantseptimenakkord, eher durch den Dreiklang der Dominante eingeleitet. Dass ferner dieses *h* gegen den Grundton ein herbes, nach dem gemeinen Sprachgebrauch unmelodisches oder unsangbares Verhältnis (das der übermäßigen Quarte) gehabt, scheint ebensowenig gegen die Anwendbarkeit der Tonart entscheidend; denn man könnte ja diesen Schritt, wo er in der Melodie unangemessen war, vermeiden. Dass man endlich trotz dem *h* mit der Harmonisierung der lydischen Tonleiter zustande kommen kann, ist leicht zu sehen. — In anderen Beziehungen jedoch wurde dieses *h*, — das einzige Merkmal der Tonart, — auch der Anlass, ihr Aufkommen zu hindern.

Die lydische Tonart fiel nämlich erstens bis auf das eine *h* mit einer anderen sehr gebräuchlichen und viel gefügigeren und fasslicheren, mit dem Ionischen im genus molle,

f-g-a-b-c-d-e-f,

vollkommen zusammen, und konnte so der Vermischung mit demselben bis zu gänzlicher Verwechslung nicht entgehen*. Zweitens entbehrte das Lydische, eben um jenes *h* willen, einer tonischen Harmonie auf der Unterdominante, folglich auch einer Modulation dahin, war also nach dieser hin gelähmt. Und für diese Einbuße ward es drittens durch nichts entschädigt. Denn jenes so teuer bezahlte *h* konnte nur zu einer Ausweichung in die Oberdominante, nach *C* ionisch führen; dies ist aber keine charakteristische, sondern die gemeinste aller Ausweichungen, die wir in allen Tonarten, mit Ausnahme der phrygischen, wiederfinden, und die sich in allen von selbst darbietet, ohne ein Opfer zu fordern. — Dies sind die Gründe, welche die lydische Tonart niemals zu einer ausgedehnten Wirksamkeit gelangen ließen, und auch uns berechtigten, sie aus dem noch praktisch notwendigen System der Kirchentöne herauszustellen zu abgesonderter Betrachtung.

Wenn sie aber auch weniger praktische Wirksamkeit für uns hat, so darf sie doch in dem belehrenden Abrisse der alten Tonarten nicht fehlen. Sie ist jedenfalls eine von den typischen Ideen, in welchen die Vorfahren ihre Anschauungen vom Wesen der Musik festhielten. Als solche erkennen wir sie, wenn wir sie mit dem Ionischen und Mixolydischen zusammenhalten.

Wir Neuere schließen jede unserer Tonarten fest in sich selber ab; Ober- und Unterdominante sind integrierende Teile der-

---

* Daher lehrt schon um 1274 Marchettus v. Padua (Gerbert scriptt. III, 110—111), dass der fünfte Ton (die lydische Tonart) im Hinaufsteigen der Tonleiter *h*, im Hinabsteigen aber *b* habe; — ungefähr wie man sich im neueren System in der *a* Molltonleiter aufsteigend der *fis gis*, fallend des *g f* bedient.

selben, gleichsam die beiden Arme der Tonika. Wollen wir aber die Dominanten als Tonarten gebrauchen, so modulieren wir nach ihnen hin, geben die vorige Tonart einstweilen ganz auf, und begründen unseren Tonsatz lediglich auf der neuen Tonart. — Die Alten kannten in ihrem System auch noch einen Mittelfall. Sie erhoben sich aus dem Ionischen in das Mixolydische, als eine besondere Tonart; aber diese neue Tonart fand ihren festen Abschluss, ihre feste Begründung nicht in sich selber, sondern in dem Stammtone. So wie nun hier die Oberdominante als eine besondere, obgleich abhängige Tonart emporschwebte: so stellte sich ihnen, im Gegensatze dazu, auch ein Hinabsinken auf die Unterdominante vor, die als besondere Tonart (lydische) zu gelten suchte, und gleichwohl ihren Abschluss nicht in sich fand, sondern ihren Sinn aussprach im steten Hinaufverlangen nach dem Ursprunge, nach dem hellen sicheren Ionischen.

Wenn nun überhaupt das Hinsinken in die Unterdominante einen weicheren, schattigeren Ton über das Tongemälde verbreitet: so verlieh die innere Unbefriedigtheit, das stete Hinaufsehnen in den lichteren Ursprung dem lydischen Ton einen noch tieferen Ausdruck weichen, sehnenden, wehmütigen Verlangens. In diesem Sinne hat in genialer Anschauung auch ein Neuerer, der tiefsinnige Beethoven, den lydischen Gesang wieder angestimmt in seinem Quartett Op. 132, um das Dankgebet eines tief ermatteten, noch von Schauern des Todes umwehten Kranken für den ersten neuen Lebenspuls auszusprechen. — Aber eben dieser weiche, veratmende Sinn der lydischen Tonart war wohl die innere Ursache ihres Ausscheidens in der glaubensfrischen und starkmutigen Reformationszeit.

§ 85. **Nachwort.** Die Tiefsinnigkeit des alten Systems ließ sich nicht verkennen, und in mehr als einem Punkte mussten wir ihm feinere Unterscheidungen, treffendere Charakteristik zugestehen, als unserem heutigen System. Es wäre gleichwohl Missverständnis und unkünstlerische Verirrung, wollten wir streben, in unserem Schaffen unter die Leitung des alten Systems zurückzukehren.

Alle Formen des Ausdrucks, die das alte System darbietet, besitzen wir auch. Aber uns stehen sie zu freier Auswahl zu Gebote, während sie den Alten als gesetzliche Normen gegeben waren. In einer Zeit, wo der Geist der Kunst erst anfing, sich zu höherem Bewusstsein und höherer Macht zu erheben, bedurfte es einer unmittelbaren Leitung, sonst wäre des Irrens kein Ende gewesen* und man wäre lieber wieder zu der bewusstlosen und in-

* Wie der Geschichtkundige an den ersten Chromatikern sieht.

haltlosen Tonmechanik der ersten kontrapunktischen Zeit zurückgekehrt. Auch verlangte der übergewaltige Liedesdrang der Reformationszeit, dass eine Menge von Arbeitern an der Liederverfertigung teilnähme. Unmöglich konnten alle mit tiefer, genügender Künstlerkraft ausgerüstet sein; es bedurfte daher für sie fester Typen, nach denen, unter deren Vorzeichnung sie formen könnten, wenigstens in den Grundzügen des Gelingens sicher. Diesen Zweck haben die Kirchentöne gehabt und erfüllt.

Für den Standpunkt der jetzigen Kunstbildung ist diese Leitung nicht nötig, ja ihr Zwang wäre dem wahren Künstler unerträglich; er bedarf der Freiheit, allerdings auf die Gefahr, sich weiter zu verirren, als der alte Künstler unter der Leitung seines Systems konnte. Und in dem Maße, in welchem diese Freiheit errungen, die Kunst in den letzten Jahrhunderten eine freie geworden ist, mussten auch die Anleitungen, welche das alte System für gewisse Zwecke gab, unzulänglich werden. Wir haben vielseitigere Aufgaben zu lösen, als dass sie unter den tiefsinnigen, aber doch beschränkten Begriff des alten Systems zu fassen wären. Und zu diesen Aufgaben haben sich unsere Mittel (namentlich durch Ausbildung der Melodie und Harmonie, durch unsere weit und zugleich fein ausgebildeten Formen) so vervielfältigt, dass wir unmöglich vom älteren System Anleitung für unser Schaffen noch erwarten können, dessen Inhalt ihm ja größtenteils fremd ist.

Ob man bei der Erfindung neuer Choräle und ähnlicher Tonstücke, oder in einzelnen Momenten größerer Bildungen (wie Beethoven im vorgedachten Quartett)* sich dem Ideengange der alten Tonarten mehr oder weniger anschließen will, hat jeder Künstler mit sich selber auszumachen. Wahr wird er dabei nur sein, wenn seine eigene Idee ihn zu dem alten Typus geführt, ihn nur absichtslos an denselben erinnert hat, nicht, wenn er genötigt gewesen ist, sich erst nach dem Typus umzusehn, und von ihm Ersatz der eigenen Anschauung zu erwarten.

---

* Oder der Verf. in den bei Trautwein in Berlin herausgegebenen Motetten für Männerchor.

XIV. Kapitel.

Das weltliche Volkslied.

§ 86. **Vorbemerkungen.** Der zweite Stoff, an dem wir unsere Begleitungskunst üben, sind Volkslieder. Jede Nation besitzt deren, aber keine einen reicheren Schatz als die unsere und die ihr verwandten Stämme der britischen Inseln und Skandinaviens.

Es darf kaum erwähnt werden, dass wir unter dem Namen Volkslied nur die Weisen begreifen, die wirklich im Volke gelebt haben, nicht die, welche irgend ein Komponist mit mehr oder weniger Glück im Sinne des Volkes verfertigt hat. Solche gemachte Volkslieder mögen künstlerischen Wert haben (vielleicht höheren als manches wirkliche Volkslied), welchen sie wollen: immer fehlt ihnen das eigentliche Wesen: sie haben nicht im Volke gelebt und sind nicht sein Eigentum geworden; das Volk hat sich nicht in ihnen eingewohnt und sie sich nicht sinn- und stimmrecht gemacht, hat nicht in ihnen gelebt, und seinen Sinn, seine Seele in sie hineingesungen! Nur wo das geschehen, wo das Lied aufgehört hat, Werk eines Einzelnen, eine Komposition zu sein, wo es Besitztum, organisches Wort, Stimme des Volkes geworden ist, da nur haben wir das Volkslied vor uns. Und da ist es lebendigster Volksausdruck, einer der unschätzbaren, jedes verwandte, jedes verstehende oder nur ahnende Gemüt tiefst ergreifenden Laute, in denen jedes Volk das Rätsel seines Daseins und Empfindens, sich selbst unbewusst, zu offenbaren hat.

Dies ist der tiefe Sinn des Volksliedes, und durch ihn ist es von tiefster Bedeutung für den Musiker, der hoffentlich am fähigsten ist, die Weise auf das Innigste aufzunehmen und zu begreifen. Was das echte Volkslied ihn über seine Kunst lehrt, ist sicher wahr und echt; nicht immer für allgemeine Anwendbarkeit, aber im Sinnes des Volkes, aus dem es stammt. Aber eben deshalb muss es nicht sofort aus allgemeinen Prinzipien, sondern aus diesem Sinne gefasst und erwogen werden. Jene abstrakte Anwendung gemachter Regeln haben wir stets von uns gewiesen; wenn eine Gestaltung den allgemeinen Gesetzen nicht entspricht, erklären wir sie darum noch nicht für falsch, sondern forschen nach den besonderen Gründen der Abweichung. Das erfindende oder umbildende Volk hat jene Gesetze nicht gewusst, sondern nur (so-

Digitized by Google

weit sie auf der Natur beruhen) im unbewussten Gefühl getragen. Aber zunächst gegenwärtig und am Herzen war ihm das Gefühl des Momentes, des Zustandes, in dem das Lied ihm eigen wurde. Hier sind die nächsten und wahren Gründe für die Weise des Liedes und ihre Abweichungen vom allgemeinen Gesetz zu suchen.

Soviel über den Anteil, den das Volkslied uns abgewinnen kann. Er ist so wichtig und bildend, dass kein Jünger der Tonkunst versäumen sollte, sich mit dem Volkslied ernstlich zu beschäftigen, und zwar nicht um es nachzuahmen (das ist eitel), oder gelegentlich eine Volksweise in eigenen Werken anzubringen (das ist gering), sondern um tiefer in die Seele seiner Kunst einzudringen.

Diese Beschäftigung kann sich, wie bei jedem anderen Werk, auf Hören und eigenen Vortrag oder auf Nachdenken über Gestaltung und Sinn des Tonstückes beschränken, oder aber — und dies ist die dem künftigen Komponisten sich darbietende Übung — in eigener Bearbeitung, die hier zunächst in der Erfindung einer Begleitung, dann auch wohl in der Darstellung des Volksliedes als selbständigen Tonstückes (ohne Gesang, z. B. auf dem Klavier, oder mit mehreren Instrumenten) besteht. Denn das Volkslied, als solches, wird im Volke bald unbegleitet und einstimmig gesungen, bald machen sich mehrere Sänger naturalistisch, ohne Grundsätze und Regeln, bloß nach dem Gehör, einen zwei- oder mehrstimmigen Satz daraus (wie man von den tyroler und steyermärker Sängern frisch und artig gehört), bald wird ein volkstümliches Instrument (etwa eine Zither) ebenso naturalistisch zur Begleitung genommen.

Wenn nun der Musiker diese Begleitung setzen soll, so kann er dies entweder im Sinne des Volkes tun und die Begleitung zur untergeordneten, allenfalls sogar entbehrlichen Dienerin und Unterstützerin des Gesanges machen, oder er kann mit seiner Arbeit einen höheren Zweck verfolgen, nämlich durch die Weise seiner Begleitung den Ausdruck des Liedes verstärken und ergänzen und den Sinn des so zusammengesetzten Kunstwerkes, wie den des Hörers, in eine höhere Sphäre erheben. Im ersten Falle bleibt das Volkslied in seiner eigentlichen Sphäre, naiver Ausdruck irgend einer volkstümlichen Stimmung, die sich diesem oder jenem Momente des Seelenlebens anschmiegt. Im anderen Falle wird es ein eigenes, einer ganz bestimmten Vorstellung sich widmendes Kunstwerk, das man nur noch als solches, nicht mehr als eigentliches Volkslied anzusehen hat. Von letzterer Art ist die Sammlung »schottischer Gesänge von Beethoven«*, vor allen

* Vier Hefte, neue Ausg. bei Schlesinger in Berlin.

ähnlichen überreich an den tiefsinnigsten, tiefstgefühlten Zügen zu nennen, obgleich auf der anderen Seite nicht in Abrede gestellt werden kann, dass der in sein eigenes wunderreiches Innere einsiedlerisch verschlossene Künstler hier und da mehr getan haben mag, als die ursprüngliche Weise zu tragen vermochte; jedenfalls ein Werk, das jeder echte Jünger sich auf das Innigste und Tiefste aneignen muss.

Wir beginnen nun bei dem Einfachsten. In Leistungen wie jener Beethovenschen erblicken wir den Gipfel unserer jetzigen Aufgabe, zu dessen Erreichung jedoch vielseitige Durchbildung erfordert wird. Eine ähnliche Leistung hat Beethoven an eigenen Liedermelodien in seinem »Liederkreis an die ferne Geliebte« gegeben, in dem jeder Liedervers seine eigene, sinnigste und sprechendste Begleitung erhalten hat. Auch Liszt hat in ähnlichem Sinn und mit großem Talent den Liederkreis, so wie andere Beethovensche Lieder und einige Lieder von F. Schubert für Pianoforte eingerichtet.

Übrigens wollen wir in der Regel das Pianoforte als begleitendes Instrument annehmen und darauf sehen, dass die Ausführung auf demselben nicht bloß möglich, sondern auch nach Verhältnis der Leichtigkeit unserer Aufgabe nicht zu schwer sei.

§ 87. **Allgemeine Auffassung der Melodie.** Das erste Geschäft bei der Bearbeitung eines Volksliedes ist die Bestimmung einer festen Tonart; denn im Volksleben wird, wie sich von selbst versteht, ein solches Lied bald in dieser, bald in jener Tonhöhe gesungen, wie es dem Sänger eben mundrecht scheint.

Bei dieser Wahl ist vor allem auf angemessene Lage der Töne für die Singstimme zu sehen. Das Volkslied soll seinem Ursprunge wie seiner Bestimmung nach von vielen gesungen werden können, darf also den gewöhnlichen Tonumfang nicht überschreiten, weder nach der Höhe noch nach der Tiefe zu weit gehen. Obgleich ein absolutes Tonmaß hier nicht gegeben werden kann, da das Volk seine Lieder nach eigener Stimmung bildet und mancher Stamm (namentlich südliche und Bergvölker) tonreicher singt, als andere: so wird man doch wohl tun, sich möglichst innerhalb der Dezime *d* und *f* zu halten, eine Tonreihe die den hohen Stimmen bequem und den tieferen wenigstens erreichbar ist.

Hiernächst kommt viel auf den Charakter der Tonart an, die man wählt. Wer mit unbefangenem und empfänglichem Sinne Musik hört und ausübt, der ist inne geworden, dass die verschiedenen Tonarten — abgesehen von Höhe und Tiefe und abgesehen davon, dass einige auf dem und jenem Instrumente mehr helle und klangvolle Töne haben als andere (z. B. die Tonart *D* dur auf der

Digitized by Google

Geige die leeren, stärker und heller erklingenden Saiten) — einen verschiedenen Charakter, bald heißere, bald kühlere, bald trübere und weichere, bald hellere und festere Stimmung an sich haben und auf den Hörer übertragen, obgleich der Grund dieser Erscheinung noch nicht aufgedeckt ist*. Hat man nun diesen Charakter der Tonarten wahrgenommen, so versteht sich von selbst, dass man womöglich (wenn die Stimmlage es irgend erlaubt) für jedes Lied die Tonart wählen wird, deren Charakter mit dem des Liedes am besten übereinstimmt.

So wichtig nun auch dieser Punkt hier und überall für den Komponisten ist, so halten wir doch für gut, über den Charakter der Tonarten in diesem Werke nichts näheres mitzuteilen, sondern die Auffassung desselben einstweilen dem unmittelbaren Gefühl jedes einzelnen zu überlassen. Denn erschöpfend und (soviel wie möglich) begründend könnte diese Angelegenheit hier doch nicht erörtert werden und in der Weise einzelner Andeutungen ist besonders von unseren Musik-Ästhetikern soviel Halbwahres und Ganzfalsches ausgesprochen worden, dass jede nicht tiefer gehende Untersuchung die phantastische Masse nur vergrössern und den Jünger zu Träumereien hinüberlocken könnte, während uns nichts näher am Herzen liegt, als ihn zu rüstiger Tat anzuführen.

§ 88. **Überblick der Mittel.** Die eigentliche Tätigkeit des Tonsetzers beginnt nun erst mit der Festsetzung der Modulation und Harmonie und der Begleitungsform. Hier gelten zwar dieselben Grundsätze, die uns bisher geleitet haben; aber in zweierlei Hinsicht müssen wir weiter gehen als im Choral.

Erstens sind in der Regel die Volkslieder im Charakter und Inhalt bestimmter voneinander unterschieden als die Choräle untereinander, da in jenen alle menschlichen Zustände in ihrer reichsten Mannigfaltigkeit zur Sprache kommen, alle Empfindungen mit den eigensten, feinsten und schärfsten Zügen hervortreten, während im Choral alles unter der gemeinschaftlichen Stimmung und Form der Andacht, und zwar der im christlichen Gemeindelied herrschenden, erscheint. Bei dem Choral konnten wir uns daher an einer Grundform der Behandlung, an einem allgemeinen Typus, der alle Choräle beherrscht, genügen lassen; bei den Volksliedern müssen wir aber nach der Stimmung eines jeden beson-

---

* Dies letztere war die Veranlassung, die den so verdienstvollen und scharfverständigen, dem Feineren und Tieferen aber weniger offenen Gottfried Weber zum Leugner und Bekämpfer der ganzen Erscheinung machte. Sein Gegenbeweis zeigt nur, dass der Verstand den Grund der Sache nicht fassen kann.

Digitized by Google

ders fragen, — obwohl eine gewisse volksmäßige Allgemeinheit auch hier sich herausstellt. Wie wechselnd und reich aber die in den Volksliedern laut werdenden Zustände sind, wird der, dem es noch nicht bekannt sein sollte, mit Überraschung erfahren, wenn er mit Sinn und Teilnahme eine Reihe von Volksliedern durchgeht. Wir empfehlen dazu vor allen die Sammlung der »Deutschen Volkslieder« von Erk und Irmer*, ferner den »Deutschen Liederhort von Erk**, eine wegen ihres reichen und gewissenhaft geprüften Inhalts musterhafte Sammlung, ferner »Braga«, eine Sammlung Volkslieder verschiedener Nationen von O. L. B. Wolff***, von reichem und teilweise sehr interessantem, hin und wieder aber nicht zu verbürgendem Inhalte, nur leider einer oft unlöblichen musikalischen Behandlung. In beiden Sammlungen findet auch der Kompositionsschüler reichlichen Bildungsstoff.

Zweitens haben wir bei den Chorälen, gemäß ihrer andächtigen Fassung und der eben daher rührenden Gleichmäßigkeit des Rhythmus, gleichmäßige Harmonieverteilung, — in der Regel auf jeden Taktteil (jede Silbe) einen Akkord, angemessen gefunden, und, um nicht in dieser Gleichmäßigkeit eintönig und matt zu werden, die Akkordfolgen energisch, die Stimmen gesangreich auszubilden getrachtet. Das alles ändert sich bei weltlichen Gesängen durchaus. Die Mannigfaltigkeit des Inhaltes und der in ihnen herrschenden Stimmungen hat vor allem bewegteren und mannigfach wechselnden Rhythmus nach sich gezogen und damit die Melodie bestimmter charakterisiert. Es kann daher von jener gleichmäßigen Verteilung der Akkorde, die im Choral Regel war, hier nur noch ausnahmsweise die Rede sein; die Harmonie hat nicht mehr die Obliegenheit, durch Mannigfaltigkeit und besondere Kraft für die Einförmigkeit des Rhythmus zu entschädigen; sie will gar nichts anderes, als den Gesang des Liedes unterstützen, die begleitenden Stimmen ordnen sich der Liedweise ganz unter. — Auch ein Teil der neueren katholischen Andachtlieder schließt sich dieser Gestaltungsweise an.

Wir müssen daher bei der Behandlung solcher Melodien vor allem

1. das Maß der Harmonie

bestimmen. Aber nach welchem Gesetze? — Nach einem für uns schon begründeten.

---

* Berlin, Plahnsche Buchhandlung.

** Bei Enslin in Berlin 1856.

*** Bei Simrock in Bonn.

Digitized by Google

Schon S. 269 haben wir die Akkorde **als Räume** ansehen gelernt, innerhalb deren sich die Stimmen (also auch die Hauptstimme) bewegen. Gehen wir nun von einem Akkorde zu einem anderen fort, so heißt das nichts anderes, als: die Stimmen (die Hauptstimme) begeben sich aus einem Raum in einen anderen. Dies ist in jedem Fall ein bedeutenderer Schritt, als wenn die Bewegung innerhalb eines einzigen Raumes (Akkordes) bleibt.

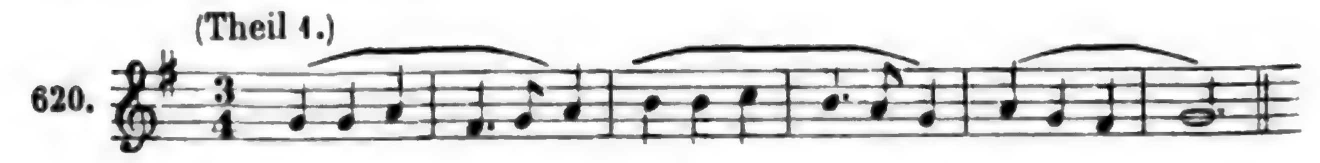
Desgleichen haben wir (S. 225) die verschiedenen Tonarten durch die wir in einem Tonstücke gehen, als Räume, — aber als größere und wichtigere, bedeutsamer unterschiedene angesehen.

Es ist also klar, dass wir jeden Schritt in einen anderen Raum als einen wichtigen Moment im ganzen empfinden, der den Inhalt des einen Raumes von dem des anderen mehr oder weniger entschieden trennt. Mithin müssen wir in der Regel

> die zusammengehörigen Töne der Melodie auch soviel wie möglich in einem harmonischen oder modulatorischen Raume zusammenhalten.

Welche Töne aber zusammengehören, das entscheidet zunächst die rhythmisch-melodische Konstruktion des Liedes.

Untersuchen wir zuvörderst die Melodie des allbekannten englischen Volksliedes (God save):



Die Ähnlichkeit des ganzen Baues (auch im zweiten Teile) lässt leicht erkennen, dass die Melodie aus lauter Abschnitten von je zwei Takten besteht. Wollen wir diesen Gang der Weise auf das klarste und einfachste herausstellen, so müssen wir, — da nicht alle sechs Töne jedes Abschnittes sich unter einen Akkord fügen wollen, — wenigstens mit einem harmonischen Ruhepunkte den Schluss jedes Abschnittes bestärken. Dies würde eine Begleitung, wie die hier bei *a* stehende,

veranlassen, an der man (obgleich gewöhnlich anders und, wie wir sehen werden, besser begleitet wird) unsere Regel bewährt,

den rhythmischen Bau der Melodie verdeutlicht und unterstützt finden wird; der zweite Ton im zweiten und vierten Takt ist als Durchgang behandelt; im wesentlichen dasselbe wäre der Fall, hätten wir diese Takte so wie bei *b* ausgeführt.

Soviel zur ersten Veranschaulichung der Regel.

Nun aber ist sogleich einleuchtend, dass

1. oft mehr als eine Art der Raumabteilung stattfinden kann,
2. das Bedürfnis, die Abschnitte der Melodie zu unterstützen, nicht immer gleich dringend ist.

So hätten wir z. B. in der vorigen Melodie die beiden ersten Töne des ersten und dritten Taktes, wie auch die drei Töne des fünften in einen Akkord (*g-h-d* und *d-fis-a-c*) fassen können; aber umgekehrt hätte uns auch frei gestanden, die Töne des zweiten und vierten Taktes zwei oder drei Akkorden zuzuerteilen. Die Entscheidung hängt hierin vom Charakter des Liedes und unserer besonderen Absicht bei der Bearbeitung ab; stets wird sich aber zeigen:

> dass das Lied sich umso gewichtiger zeigt, je mehr Akkordwechsel wir eintreten lassen, und umso leichter und beweglicher, je mehr Töne wir unter wenige Akkorde zusammenfassen.

Kehren wir nun auf unser Lied zurück, das der feierliche Nationalgesang der Briten und in gleicher Bedeutung auf Deutschland übertragen worden ist, so zeigt sich obige Behandlung zwar klar und einfach, aber nicht dem Gewicht eines solchen Gesanges entsprechend. Angemessener wäre diese:

oder eine ähnliche Behandlung, die jedem Tone die Liedes akkordischen Nachdruck gäbe und den Bass schon zu einem eigenen Gesang erhöbe.

In ähnlicher Weise wäre das sanfte italienische Fischergebet (Beilage XXVI, 1) »O sanctissima« zu behandeln. Der zweite und vierte Takt würde am besten auf einem Akkorde verweilen, der Ton *b* also Durchgang werden. Den Anfang des zweiten Teiles würden wir vielleicht so fassen:

Digitized by Google

623.

Im ersten Takte wechseln die Dreiklänge auf *c* und *f*, desgleichen im letzten die auf *f* und *b*; es geschieht über ruhenden Unterstimmen, sodass jeder Takt als engverbundne Masse auftritt.

Dem trotzig und verwogen pochenden Bourbonenliede, »Vive Henri quatre«, vor der Revolution Nationalgesang der Franzosen (es ist eins ihrer charaktervollsten Lieder) würde weder die Stille jenes italienischen, noch die sanfte Feierlichkeit des deutsch-englischen Gesanges zusagen; man müsste die fremdartige (nach dem Äolischen hinüberweisende) Melodie mit energischen Akkorden, vielleicht so —

624.

befestigen, während die glänzend enthusiastische Marseillaise für ihren schwunghaft fortreißenden Rhythmus —

625.

nur der einfachsten Harmonisierung bedarf und durch jede Zutat nur belästigt würde. Auch das unschuldvolle Liedchen, Beilage XXVI, 3, könnte kaum andere als die einfachste Begleitung vertragen, und zwar in weit leichterer, zarterer Darstellung, als die vorhergehenden Nationalgesänge. Überhaupt ist den meisten Volksliedern die einfachste Behandlung in der Regel auch die gemäßeste.

Digitized by Google

Nächst dem Akkordreichtum kommt

2. die Zahl der Begleitungsstimmen

in Betracht. Je mehr Begleitungstöne wir verbinden, desto voller, schwerer wird die Masse der Begleitung; je weniger Begleitungsstimmen wir brauchen, desto leichtbeweglicher und zarter wird das Ganze*.

Nach dieser ohne weiteres einleuchtenden Bemerkung können wir für jede besondere Aufgabe das rechte Maß der Begleitung schon ziemlich sicher treffen; leichte, unschuldig klare, oder rasch bewegte Weisen werden besser zwei- oder dreistimmig, — ernstere, gewichtvollere besser vier- oder fünfstimmig dargestellt. Das zuletzt erwähnte Lied wird viel angemessener zweistimmig in der bei der Naturharmonie gelernten Weise, — die in No. 621 und 624 angeführten Lieder werden besser vierstimmig, auch wohl mit Verdopplung des Basses, dargestellt. Der bei No. 623 betrachtete Gesang wird in seiner sanften Feier am wirkungsvollsten von einem vierstimmigen Chor gesungen; er ließe sich auch dreistimmig, weniger genügend zweistimmig darstellen; den fünfstimmigen Satz würden wir für die stille Weise schon überladen finden. Überhaupt möchte bei der Beweglichkeit und dem frischen Rhythmus der meisten Volkslieder selten eine mehr als vierstimmige Begleitung wohlgeraten sein.

Bisher haben wir nur überlegt, welche Stimmzahl für dieses oder jenes Lied im allgemeinen angemessen sei; nun treten hauptsächlich noch zwei Betrachtungen hinzu, deren wir bei den Choralen nicht bedurften.

Erstens werden wir bald gewahr, dass in ein und demselben Liede bisweilen ein Teil oder Abschnitt stärker als der andere betont und dadurch als der hauptsächliche oder stärkere, heftigere usw. ausgesprochen sein will; bald gibt der Text des Liedes, bald der musikalische Inhalt und Gang hierzu Anlass. Den Gegensatz der schwächeren oder sanfteren und der stärkeren oder festeren Partien können wir nicht allein durch den bloß mechanischen Wechsel von forte und piano, oder durch die Behandlung der Harmonie, sondern auch — und oft am glücklichsten, oft einzig nur — durch den Wechsel von Mehr- oder Minderstimmigkeit darstellen. So könnte das in der Beilage XXVI, 4

---

* Es versteht sich, dass hier von dem besonderen Inhalte der Harmonie, der in sich selbst bald fremder und schwerer, bald vertrauter und leichter sein kann, von dem Unterschiede der Betonung (forte und piano) und der Instrumente oder Stimmen ganz abgesehen wird.

Digitized by Google

mitgeteilte Lied vollgriffiger bei den längeren, schonender und leichter bei den kürzeren Noten

begleitet werden. Wir wollen übrigens des in No. 217 gegebenen Beispieles gedenken und den so wirksamen Wechsel in der Regel nicht anders, als mit dem Eintritt neuer rhythmischer Abschnitte oder Glieder unternehmen. — Bei den Chorälen würde derselbe Wechsel möglich und bisweilen von Wirkung sein; meistens ist er aber ganz unnötig, da es zunächst auf den Ausdruck des von der Stimmzahl unabhängigen typischen Charakters der Choräle im allgemeinen ankommt, und bei dem gleichmäßigen Gang dieser Gesänge Modulation und Stimmführung fast alleinige Rücksicht fordern.

Zweitens bedienen wir uns besonders bei weniger vollklingenden, oder für Unterscheidung des forte und piano ungünstigen Instrumenten (wie Pianoforte und Orgel), oder endlich zu einem besonders kräftigen Ausdrucke der Vielstimmigkeit für einzelne Schläge, während im Übrigen mit einer oder zwei Stimmen fortgegangen wird. So könnte das bekannte Soldatenlied durch dergleichen Vollgriffe, —

die ihm gebührende energische Betonung erhalten. In solchen Fällen richtet sich der Wechsel zwischen Viel- und Wenigstimmigkeit entweder nach dem rhythmischen Bau oder den Accenten, die der besondere Ausdruck des Textes oder der Melodie fordert; weitere Anleitung scheint überflüssig.

Digitized by Google

Übrigens geht man auch bisweilen auf weniger Stimmen zurück, um eine besondere Stelle leichter spielbar zu machen. So haben wir in No. 624, Takt 4, im Basse die Oktaven-Verdopplung aufgegeben, um die linke Hand in ihrer Lage zu lassen. Sie wird nun ihren Gang leichter und wirkungsvoller ausführen.

Hiernächst kommt bei den vielfältigen Stimmungen und Regungen der Volkslieder

3. die Form der Begleitung

in Erwägung. Bis hierher haben wir die Akkorde zwar in verschiedenen Lagen usw., aber in der Regel in gleichzeitigem Auftreten ihrer Töne verwendet. Allein eben dies hat jene schon bei den Übungsmelodien wahrgenommene Schwerfälligkeit und Ungefügigkeit zur Folge, die dem ernstgehaltenen Gange des Chorals und der Gewichtigkeit seines Inhaltes gemäß — oder nicht widersprechend sein mag, nicht aber dem bunten Reichtum, den die Volkslieder gleich dem Volksleben selbst, vor uns ausbreiten. Hier bedürfen wir neben dem ruhigen, gleichmütigen, gewichtvollen Einhertritt einfacher Akkordfolgen aller Arten von Tonbewegung, von den leichtbeweglichsten bis zu den reichsten und inhaltvollsten.

Die Mittel dazu sind bereits in unserem Besitze. Von S. 141 her kennen wir die rhythmische, von S. 167 her die harmonische Figuration, von S. 282 her haben wir Durchgänge und Hilfstöne einmischen gelernt; alle mit diesen Mitteln unternommenen Übungen sind Vorübungen und Zurüstungen zu unseren jetzigen Aufgaben, namentlich die S. 296 an einer Übungsmelodie unternommenen. Bloß um nochmals an das dort Erlernte zu erinnern, mögen hier noch zwei Darstellungsweisen der Melodie No. 459 (nur der ersten Hälfte) Raum finden, —

die erstere *(A)* in reiner harmonischer Figuration, die andere *(B)* mit Einmischung einiger Hilfstöne, beide von sehr einfach fliessender Rhythmik. Die Reihe solcher Darstellungsweisen ist schlechthin unendlich zu nennen; die hier, sowie die früher gegebenen, sind weder die einfachsten, noch bilden sie eine Reihe stetig fortschreitender Entwicklung, oder haben gar den Anspruch, als etwas Neues aufzutreten. Sie sollen vielmehr die Nacharbeitenden an unzählige ähnliche Formen erinnern, die jedem Musikübenden schon aufgestoßen sein müssen. Neues ist ohnehin auf diesem Gebiete schwerlich zu finden, wenn man nicht in verzweifelter Originalitätssucht da und dort durch Verzerrung des Naturgemäßen und Überbürdung des Fasslichen und Angemessenen doch noch einen Schlupfweg oder eine ätzende Wendung und dergleichen herauszwingt. Es kommt aber hier und überall in der Kunst gar nicht auf diese äußerlichen Originalitäten und Neuheiten an, für die das Schicksal meist am günstigsten sorgt, wenn es sie unbemerkt vorüberführt. Die wahre Eigentümlichkeit hat ihren Sitz im Charakter des Komponisten und in der Idee seines Werkes, und die beste Darstellungsweise ist, die dieser Idee am gemäßesten sich zeigt, gleichviel, ob ihre Formen schon dagewesen sind oder den Anschein der Neuheit haben.

§. 89. **Die kunstgemäfse Begleitung.** Jetzt finden wir uns vollkommen ausgerüstet für jede Art der Begleitung, die der Sinn unserer Melodien irgend fordern mag; wir können ebensowohl die flüchtigste und fließendste Begleitung in zahllosen Formen darstellen, wie eine feste und volle in lauter abgeschlossenen Akkorden. Unsere Aufgabe ist, aus allen Formen die dem Sinn der jedesmaligen Melodie gemäßeste zu wählen. Diese gemäßeste Begleitung nennen wir die kunstmäßige.

Von hier ab genügen wenige Überlegungen. Die Mittel haben wir in Händen, ihre Anwendung geübt; es kommt, wie gesagt, nur darauf an, für jede besondere Aufgabe die rechten Mittel zu ergreifen, — zu beurteilen:

> welche Form die Begleitung, überhaupt der Darstellung für den Sinn jedes Liedes die geeignete ist.

Bei der großen Ähnlichkeit, die viele der bisher betrachteten Formen miteinander haben, ferner bei den verschiedenartigen Auffassungen, die bei den meisten (wo nicht bei allen) Aufgaben möglich und statthaft sind, kann selten oder nie davon die Rede sein, eine einzige Form als allein und vor allen anderen gerecht aufzuweisen; wohl aber lassen sich gewisse allgemeine Grundsätze durchführen, die überall auf die treffende Richtung hinweisen und vor Verirrung bewahren. Die Erkenntnis und Beherzigung dieser Grundsätze setzt voraus, dass der Schüler alle

bisher aufgefundenen oder von ihm neu zu entdeckenden Formen mit sinniger Teilnahme aufgenommen und sich über ihren Inhalt wenigstens in den Grundzügen ein gewisses Bewusstsein erworben habe.

Wir sprechen hierüber bloß das Allgemeine in den folgenden Sätzen aus, auf manches früher Bemerkte uns zurückberufend.

1. Am festesten, inhaltsvollsten, freilich auch schwersten, tritt eine durchaus akkordische Begleitung auf auf, wie wir sie in No. 621 gesehen haben.
2. Je reicher der Akkordwechsel, je mehr die Akkorde durch Vorhalte, Durchgänge usw. ineinander verwebt sind (wie wir schon bei den Chorälen, dann in No. 622 und 626 gesehen haben), umsomehr tritt dieser Charakter akkordischer Begleitung hervor; je sparsamer und milder der Akkordwechsel (wie No. 623), oder je mehr die Akkorde durch Pausen getrennt werden (wie No. 629), desto leichter wird die Begleitung.
3. Im Gegensatze zur akkordischen Begleitung steht die harmonische Figuration, deren Grundcharakter Beweglichkeit, Leichtigkeit oder Schwunghaftigkeit und ein lockerer, gleichsam durchsichtiger Zusammenhang der Töne ist.
4. Je weiter die Töne auseinander liegen, je weiter die Figuren sich ausdehnen, je schneller die Bewegung ist, desto entschiedener tritt dieser Grundcharakter hervor; je mehr Stimmen an demselben gleichzeitig teilnehmen, desto mehr nähert man sich wieder der Fülle und Festigkeit akkordischer Begleitung.
5. Durch eingemischte Durchgangs- oder Hilfstöne wird die Tonfolge harmonischer Figuration zusammenhängender, gefüllter, gleichsam melodisch gesättigt.
6. Je fester sich der melodische Zusammenhang einer Begleitungsstimme mittels der Durchgänge ausgebildet hat, umso bestimmter macht sie sich als selbständiger Gesang geltend, der das Interesse mehr oder weniger von der Hauptmelodie ab- und auf sich hinzieht; in höherem Grade, als bloße harmonische Figuration.

Nach diesen Beobachtungen, die jeder teilnahmvoll Musizierende leicht und sicher weiter bis in die einzelnen Gestalten verfolgen kann, wollen wir für jedes Lied dessem Inhalte gemäß unsere Begleitung bilden, erforderlichenfalls zu Versen oder Teilen von abweichendem Inhalt auch in der Form der Begleitung wechseln, stets aber dahin trachten, der Stimmung des Liedes

getreu zu bleiben, gleichviel, ob sie die einfachste Gestaltung fordert, oder reichere, oder eigentümlicher gebildete.

Für die Form der Begleitung ist zuletzt noch der äußerliche Unterschied zu erwähnen, ob die Melodie gesungen oder mit der Begleitung vereint gespielt werden soll. Im ersteren Fall ist es nicht nötig, die Melodie zugleich in die Begleitung zu legen; wohl aber sollte man immer darauf sehen, dass die Begleitung schon für sich allein eine gewisse Befriedigung gewähre, dass sie wenigstens keine für sich allein widrig klingende Stellen, z. B. Quartenfolgen, zu denen die Singstimme die Sexte gäbe, unregelmäßige Schritte in der Oberstimme, —

darböte; denn die Ergänzung, die solche Stellen durch die Singstimme erhalten, ist ungenügend, da die Verschiedenheit des Klanges diese von der Begleitung stets unterscheiden lässt*. Doch diese Betrachtungen werden bei der Lehre von der Begleitung des Gesanges erschöpfender dargestellt werden. Hier fassen wir hauptsächlich die andere Weise der Behandlung in das Auge und verbinden die Melodie mit der Begleitung auf einem Instrumente, dem Pianoforte.

Versuchen wir uns nun zuerst an dem in der Beilage XXVI, 5, mitgeteilten Liede**, das in seiner einfachen Führung einem Beispiel zu unseren ersten Periodenbildungen ähnlich ist. So, wie es in der Beilage steht, wird es im Volke zweistimmig gesungen; nach der Einfalt seiner Weise und des Textes (ein junger Jäger liebt geheim und ohne Hoffnung die Tochter seines hohen Herrn) ist diese Darstellung auch ganz entsprechend. Sollte das Lied am Pianoforte begleitet oder ohne Gesang gespielt werden, so könnte man sich schon mit einfachen, den Rhythmus unterstützenden Akkorden, z. B.

---

* Wenn die Begleitung dem bindungsvollen Streichquartett anvertraut ist, können Stellen wie die in No. 629 unbedenklich, ja bisweilen mit großem Vorteil gesetzt werden.

** Erks deutsche Volkslieder. Heft 1 No. 3.

Digitized by Google

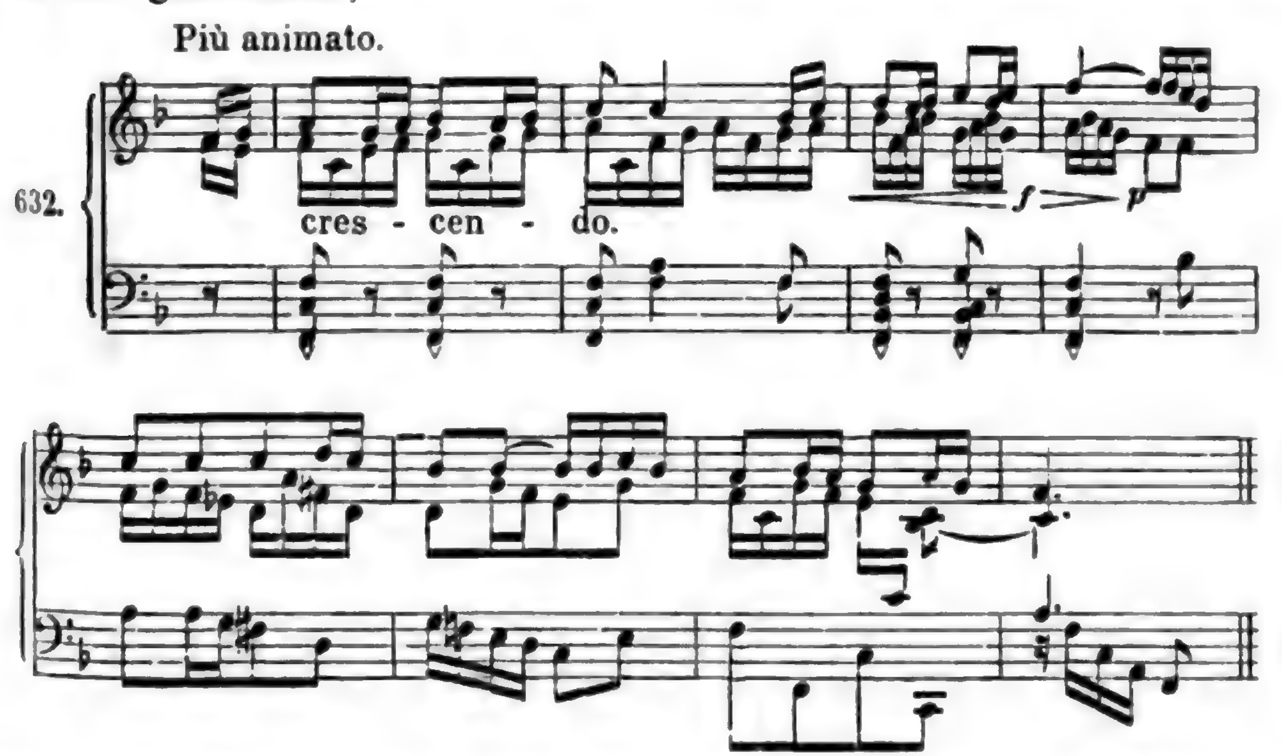
630.

befriedigen, man könnte die eine dieser Begleitungen zu ersten, die andere zu dem trüberen und ersteren Schlussverse nehmen, und diesen im Nachsatze durch entwickeltere Harmonie, z. B.

631.

charakteristisch bezeichnen.

Sollte diese Begleitungsweise vielleicht bei Wiederholungen zu einfach erscheinen, wollte man von der verhaltenen Bewegung, die im Innern des Sängers waltet (und ihn eben auf die Vorstellung des sich aufschwingenden Falken leitet, die im zweiten Verse noch lebhafter hervortritt), wenigstens eine leise Andeutung geben: so könnte sich eine Mittelstimme bewegungsvoller gestalten. Dies ist hier geschehen, —

632. 

und zwar wieder in der einfachsten Weise. Das Motiv ist das der zweiten Stimme des Volksliedes mit der eingemischten Quinte des Akkordes; es wird mit dem Schlusse des Vordersatzes aufgegeben und kehrt andeutungsweise zuletzt wieder. Der Nachsatz hat sich

von dem Motiv mehr losgemacht und verwebtere Stimmführung angenommen, die mannigfach anders und einfacher hätte werden können, z. B.

633.

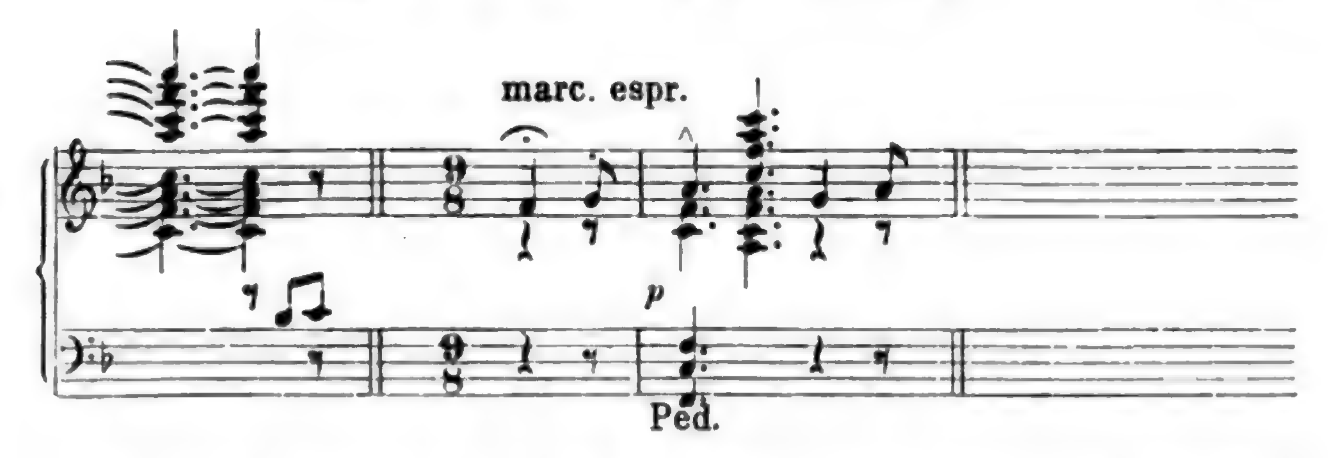
höchstens aber in der letzten Behandlung (oder einer ähnlichen) dem einfachen Charakter des Volksliedes noch einigermaßen nahe bleibt. Der Bass mit den übrigen Unterstimmen unterstüzt anfangs mit vollerem Klang die Melodie und die bewegte zweite Stimme, nachher nimmt er am Gewebe teil.

Denken wir uns eine dieser Darstellungen für den zweiten Vers verwendet, so könnte der dritte ähnlicher der zuerst gezeigten Fassung (No. 630), aber erregter und gespannter, vielleicht so

634.

gesetzt werden. Wollten wir uns aber noch weniger als in No. 633 an den Charakter des Volkstümlichen halten, sollte die Melodie gleichsam wie eine Erinnerung vorüberschweben, so könnten wir sie von begleitenden Anklängen umgeben lassen, —

635.



(in welchen Formen Liszt sich ausgezeichnet sinnreich bewegt)* und was dergleichen entlegenere oder einfachere und näher liegende Gestaltungen mehr sind, die, auch nur einigermaßen reicher auszubeuten, nicht dem Lehrbuche, wohl aber dem Schüler obliegen kann, der hier sehr bald inne werden wird, wie unendlich viel ein musikalischer Gedanke durch die ihn tragende Form gewinnen (freilich auch verlieren!) kann und wie vielseitige Beziehungen und Vorstellungen sich an ein und denselben Gedanken, an eine noch so einfache Melodie knüpfen lassen. Die wenigstens anzudeuten, sind wir (wie schon erwähnt) gern über das Bedürfnis unseres Liedchens hinausgegangen.

Zuletzt werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf das letzte Lied in der Beilage, aus derselben Liedersammlung; es tritt in reicherer Ausbildung auf, als das vorige, und lässt, so einfach es ist und so einfältig und gerade das Gefühl schon in den Versen zur Aussprache kommt, in Hinsicht auf Harmonie mehr als eine Behandlung zu. Vornehmlich fallen hier zwei Punkte in das Auge; der Halt im dritten Takt vom Ende und zwei Takte früher der unvollkommene Schluss des zweiten Teiles, — denn das Weitere ist nur veränderte Wiederholung desselben; beide Anhalte haben ein und dasselbe Gefühl zur Sprache zu bringen. Man kann sich an diesen Stellen wie im ganzen Verlaufe des Liedes der einfachen Melodie anvertrauen, die gar nicht darauf ausgeht, das tiefere Gefühl auszutönen, sondern dies dem Ausdrucke des Sängers und dem ergänzenden Mitgefühl des Hörers überlässt. Dann würde das Ganze in dieser —

636.

* Der Verf. erkennt dies um so freudiger an, da er nicht imstande ist, sich mit der Kompositionsweise des außerordentlichen Virtuosen in mancher

Digitized by Google

oder einer ähnlichen Weise zu behandeln sein. Oder es könnte dem Sinnen und Verlangen, das sich in jenen beiden Stellen gleichsam unwillkürlich verrät, schon die Harmonie

637.

sich anschließend bilden. Kaum so viel, gewiss nicht mehr, oder reichere oder fremdere Harmonie würde die einfache Weise vertragen. Oder wollte man wagen, den Anfang so —

638.

zu harmonisieren? Es würde zu unstet, zu beladen und anspruchsvoll erscheinen; der letztere Tadel träfe besonders die im Vergleich mit der einfachen Melodie fast peinlich-ängstlichen chromatischen Bassgänge. Wir würden vielmehr, wenn über die Behandlung in No. 636 hinausgegangen werden müsste, sanftbewegte Figuration zu einfacher Harmonie —

639.

---

anderen Weise einverstanden zu erklären, wie tiefe Blicke und Züge ihm auch in seinen Kompositionen vergönnt worden, Züge voll Originalität und Wahrheit, Zeugnisse höchster Begabung und Energie. Dies, um Missverständnis b e i d e m L e r n e n d e n zu verhüten. V o n J e d e m d a s G u t e e r k e n n e n, — das sei unser freudig Streben.

Digitized by Google

vorziehen, sie vielleicht zu einem späteren Verse weiter und durchsichtiger oder gefüllter —

640.

ausbreiten. Bei erregterer Stimmung könnte sich auch die Darstellung beweglicher, wie hier —

641.

bilden. — Die weiteren Untersuchungen und Ausführungen können dem Fleiße des Schülers überlassen bleiben.

Zugabe.

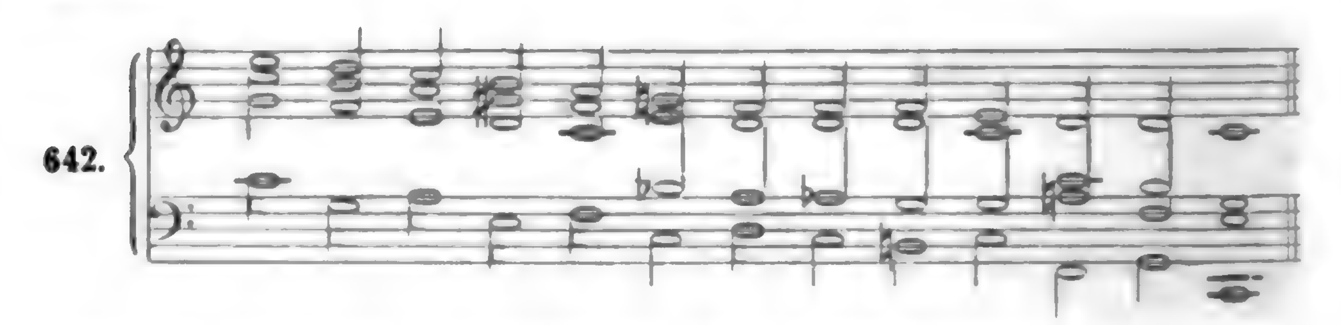
§ 90. **Das figurale Vorspiel.** Schon S. 106 haben wir einen flüchtigen Blick auf das Vorspiel geworfen, mit dem eine Musik für die Singenden oder Zuhörenden eingeleitet werden kann. Damals gestaltete sich freilich unser Vorspiel noch sehr dürftig aus den wenigen eben in Besitz genommenen Akkorden; und wenn wir späterhin auch deren immer mehr gewannen, immer vollere Harmoniegänge bilden konnten, so hatten wir doch über die Einförmigkeit und Trockenheit unserer ersten Versuche (No. 168 und 169) nicht hinauskommen können bis zur Auffindung der harmonischen Figuration mit oder ohne Beimischung der Durchgänge und Hilfstöne. Daher lohnte es nicht eher als jetzt der Mühe, auf diesen Gegenstand zurückzukommen. Auch hier kann er nicht vollständig behandelt werden; wir können uns hier nur auf

die unterste Form des Vorspieles

Digitized by Google

einlassen; die höheren, ausgebildeteren Formen werden später zur Betrachtung kommen. Selbst die unterste Form ist kein notwendiges Glied der bisherigen Lehre, sondern nur eine — zwar entbehrliche, aber leicht erlangbare Zugabe.

Das Vorspiel soll zunächst in die Tonart der folgenden Musik einführen, indem es dieselbe andeutet, oder durch die wesentlich nötigen Harmonien feststellt, oder neben den nötigen Harmonien noch andere der Tonart zugehörige, oder endlich sogar auch fremde, etwa die der nächstverwandten Töne, hinzufügt. Dies wissen wir schon von S. 106 her; die oben angeführten Harmoniefolgen, jede andere zu einem bestimmten Abschluss geführte, z. B. No. 165 getreu oder verändert, aber mit einem Schlusse versehen, —

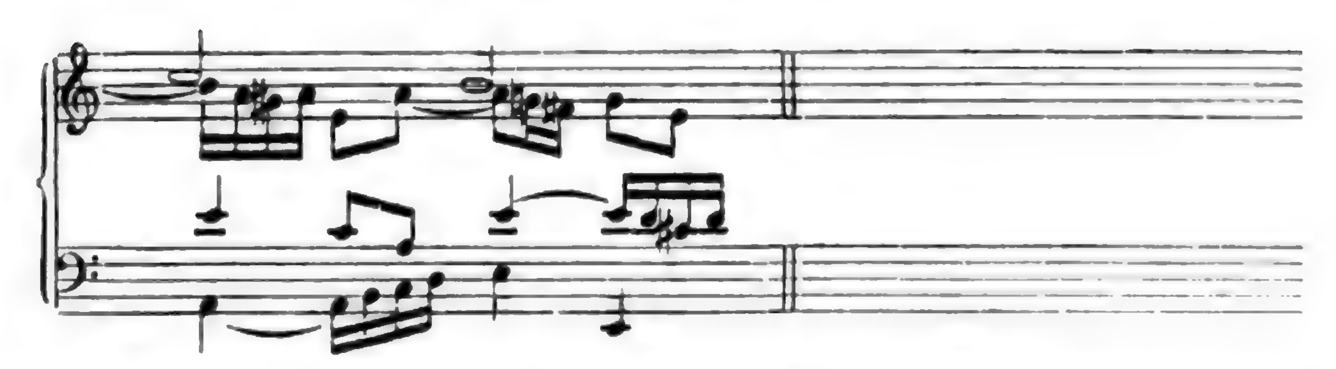


oder die hier bloß in beziffertem Bass angedeuteten —

oder aus der Beilage No. XV einige dort zu anderer Übung angegebene Sätze, bieten uns also geeignete Beispiele zu rein akkordischen Präludien.

Dergleichen Sätze haben wir später durch Vorhalte und Durchgänge fester und gesangvoller ausbilden gelernt; wir können also dem Präludium No. 642 diese —

Digitized by Google



oder irgend eine ähnliche, einfachere oder zusammengesetztere Form geben. In der Tat wird der Lernende wohltun, eine Reihe solcher Harmoniegänge in verschiedener Weise auszubilden, um sich in allen früheren Gestaltungen vollends festzusetzen. Nur für Vorspiele werden dergleichen m e i s t e n s minder geeignet erscheinen, da die anspruchsvolle Ausbildung mit der Einfachheit der Aufgabe und der harmonischen Grundlage (die nicht einmal Periode oder bestimmter Satz ist) in Widerspruch steht.

Hier bieten sich nun wieder die Figuralformen, wie wir sie in den vorhergehenden Abschnitten kennen gelernt haben, als glückliche Hilfsmittel. Sie lösen die Starrheit der Akkorde und gewähren in aller Anspruchslosigkeit die flüchtigsten Gestaltungen, wie die Möglichkeit, sich aus ihnen zu den energischesten, schwungvollsten, fließendsten und sangvollsten zu erheben; und indem sie den einförmigen und starren Akkord regsam und mannigfaltig werden lassen, erlauben sie zugleich, länger und mit Befriedigung bei jedem einzelnen zu verweilen.

So könnten wir uns mit Hilfe der harmonischen Figuration in der Tat aus einem einzigen Akkorde, z. B. hier

ein schon haltbares Präludium bilden, das durch Beweglichkeit und Wechsel in der Gestaltung reichlich ersetzt, was ihm an har-

monischem Gehalt in Vergleich zu den früheren abgeht. Dass dergleichen Gebilde in zahllosen Formen möglich sind und durch den Zutritt der Durchgangs- und Hilfstöne sich in das Unendliche vervielfältigen, in die verschiedenartigsten Richtungen hinwenden lassen, ist einleuchtend.

Ein Fortschritt von hier aus wäre es schon, wenn wir die Figuration auf den Dominantseptimenakkord verwendeten und mit dem tonischen Dreiklange schlössen, oder nach irgend einem figurierten Akkorde die zur Bezeichnung nötigen Harmonien in alter Weise folgen ließen, wie z. B. hier —

646.

geschehen ist. Auch dies verdient, erst schriftlich, dann unmittelbar am Instrumente durchgeübt zu werden.

Eine höhere und reichere Gestaltung ergibt sich, wenn man (schriftlich oder in Gedanken) eine Harmoniefolge, übrigens ohne bestimmte Abrundung, in der Weise unserer ersten Präludien festsetzt und diese mit einem bestimmten figuralen Motiv durcharbeitet. In solcher Weise hat Seb. Bach unter anderen das Präludium in *C*dur im ersten Teile des wohltemperierten Klaviers gebildet. Auf einer in der Beilage XXVIII mitgeteilten Harmoniefolge bewegt er sich mit einem überaus einfachen Motive (*a*),

647.

Digitized by Google

das bis zum dreiundzwanzigsten Takt in reiner harmonischer Figuration beharrt und erst von da an (*b*) einige Hilfstöne aufnimmt,

erst in den beiden vorletzten Takten etwas freier ausläuft. Bei dieser höchsten Einfachheit offenbart gleichwohl das Tonstück einen bis zu Ende sich steigernden Reiz, der seinen Grund hat in der stetigen Harmonieentfaltung, in der linden und folgerechten, nur durch leichte Abbeugungen (Takt 5 bis 8) angefrischten Durchführung des Motives und durch den ruhigen und geraden Gang des Ganzen, erst abwärts bis in die Tiefe, dann wieder, zum Schlusse, gelind erhoben. Der aufmerksame Beobachter wird schon hier inne, dass die Kraft der Komposition nicht in wilden oder seltsamen Einfällen und Fügungen zu suchen ist, sondern in stetiger Durchführung des einmal Erfassten; eine Lehre, die uns durch unsere ganze Künstlertätigkeit begleiten soll und die den Grundgedanken unserer Lehrweise enthält und trägt.

Etwas wechselvoller gestaltet sich das *C*moll-Präludium in demselben Werke. Dieses Motiv

wird vierundzwanzig Takte lang für sich allein durchgeführt, ehe es, mit anderen Figuren wechselnd, zu Ende geht. Ähnliche Sätze mag sich der Schüler in demselben und anderen Werken aufsuchen und klar machen, dann aber selbst dergleichen Bildungen von größerer oder minderer Ausdehnung versuchen.

Damit er sich hierbei nicht in das Unbestimmte, zu Weite verirre, ist ratsam, dass er zuerst seiner harmonischen Grundlage nur kleinen Raum und die festabschließende Gestalt eines Satzes gebe und die einmal gebildete Grundlage in vielen Formen durcharbeite, ehe er zu anderen und ausgedehnteren Grundlagen und Harmoniegängen von unbestimmterem Verlaufe fortschreite.

Folgender Satz

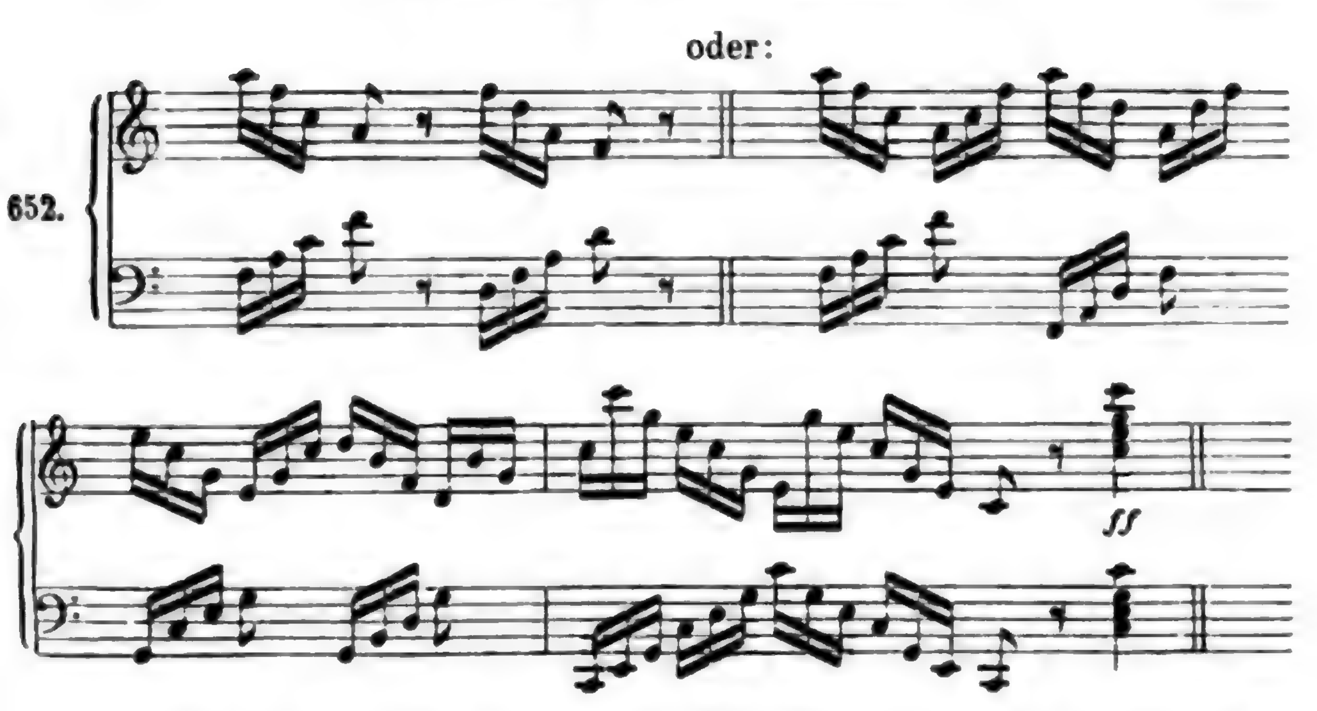
Digitized by Google

650.

kann als Beispiel für eine solche Grundlage dienen. Wenn man ihn auch nur in einfacher harmonischer Figuration aufstellt, —

651.

so gewinnt er schon Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, und es bedarf nur eines ruhigen Fortschreitens, um ganze Reihen neuer Erfindungen aus ihm hervorzurufen, zumal wenn man erst Durchgänge, Hilfstöne, Wechsel in den Motiven und in der rhythmischen Gestaltung in Anwendung bringt. Von alledem haben wir hier nur spärlichen Gebrauch gemacht; ein einziger Hilfston ist in *B* eingemischt worden; in *C* haben wir zweierlei Motive (das der Sechszehnteltriolen und das der Achtel) gebraucht. Bei der Fortführung werden wir (wie sich in *A* gezeigt hat) unser Motiv jederzeit ändern oder halbieren müssen, weil die Grundlage im dritten Takt einen schnelleren Harmoniegang annimmt. Auch bei *C* wäre dies nötig; man könnte das erste Motiv mit Hinweglassung des zweiten so bilden:



Soviel über diese nicht schwierige Übung, die ohnehin in den arpeggio-wütigen Wundergebilden unserer neueren und neuesten Salon- und Konzertkompositeurs übergenug der Vorbilder findet, — so wie diese funkelnden, rauschenden, prasselnden sausenden und säuselnden Tonraketen an der Leichtigkeit und Wohlfeilheit der Produktion den richtigen Maßstab.

Durch jene Übung gesichert, mag sich dann der Schüler über die Schranken eines Satzes hinaus in freien harmonischen Gängen und mit freisinnigem Wechsel der Motive, fester und beweglicher, — wie sie dem bloß anregenden und sammelnden, nicht befriedigen und abschließen sollenden Vorspiel eigen, — teils schriftlich, teils improvisierend am Instrumente versuchen.

Anhang.

Nähere Winke und Zusätze

für

die praktische Durcharbeitung

des ersten Teiles.

Vorbemerkung.

Je sorgfältiger und getreuer man eine schriftliche Unterweisung zugerichtet, desto mehr vermisst man jenen unermesslichen Vorteil persönlichen Unterrichtes: auf die Eigentümlichkeit des oder der bestimmten Schüler, mit denen man sich eben beschäftigt, auf ihr Talent, ihre Auffassungsweise, ihr Verständnis, ja auf ihre Neigungen und Stimmungen einzugehen, den Schüler in jedem Augenblicke so zu nehmen, wie er eben ist, ihm jedesmal das zu geben, was er eben braucht, mit ihm zu verweilen und sich auszubreiten, wo er nicht folgen kann oder nicht heimisch ist, und dann wieder schneller zu gehen, wenn es sein darf. Am entschiedensten tritt dieser Vorteil bei der Unterweisung eines einzelnen oder zweier Schüler in das Leben. Doch ist er auch bei gemeinsamer Unterweisung einer ganzen, nur nicht allzu zahlreichen Versammlung wohl erreichbar; vorausgesetzt, dass der Lehrer mit Scharfblick und Treue bald diesen bald jenen Einzelnen, dem es gerade jetzt nötig ist, zu sich heranzieht und ihm abgesondert von den Übrigen nachhilft. Der rechte Lehrer wird auch einer Versammlung ziemlich sicher anfühlen, was ihr in jedem Moment der Entwicklung nötig oder fördernd ist; und leicht wird er aus den Arbeiten entnehmen, wer eben jetzt seiner Nachhilfe bedarf. So hat die Kompositionslehre ein festes System; auch ihre Methode ist in allen Grundzügen festgestellt; aber mit lebendigen, schmiegsamen Außengliedern weiß sie sich dem Schüler anzubequemen: sie ist nicht ein toter schroffer Mechanismus, der nur Maschinen bildet, sondern ein lebendiger Organismus, der Leben sich angewinnt und lebendig Wirken, lebendige Entwicklung hervorlockt.

Um nun auch der Schrift, so weit es möglich ist, diese Anschmiegsamkeit zu geben, folgt der geraden Entwicklung eine Reihe von Nachsätzen, — Beiträge möchten sie heißen, — für die, denen sie hier oder dort wünschenswert sein können. Sie bringen nichts eigentlich Neues (dürfen mithin nicht zu viel Breite

einnehmen), können also von jedem so weit entbehrt werden, als er durch die Hauptentwicklung selbst sich gefördert und sicher gestellt weiß. Doch möchten sie auch für ihn nicht ganz interesselos sein; sie enthalten manche aus der lebendigen Unterweisung gegriffene Bemerkung (oder gründen sich doch — wie das ganze Werk — auf solche) und zugleich manche nähere Untersuchung einzelner Punkte, — mit der wir den geraden Fortgang der Lehre nicht zerstreuend unterbrechen wollten, die aber doch dem und jenem Lernenden oder Forschenden gelegentlich einmal auffallend und Aufklärung bedürftig erscheinen können.

Die Nachträge schließen sich den einzelnen Abschnitten des Werkes an, denen sie zugehören. Um dies ganz anschaulich zu machen, erhalten auch die Notenbeispiele nicht fortlaufende Nummern, nach der letzten (No. 652) des Werkes, sondern zählen in Bruchgestalt von der jedesmaligen Nummer des Werkes weiter, der sie nachfolgen.

Digitized by Google

A.

Die Kunst der freien Fantasie. — Kompositionsübung am Klavier.

So notwendig es für den Komponisten ist, sein Vorstellungsvermögen selbständig zu entwickeln, alle Tonverhältnisse und Verknüpfungen ohne Hilfe des Instrumentes klar vor der Seele zu haben: so fruchtbar und belebend ist auf der anderen Seite die Fertigkeit, das Ersonnene sofort und mit Sicherheit auf dem Instrumente zu Gehör zu bringen. Das bloß Gedachte wird dadurch gleichsam erst körperlich-wirklich und sinnlich-wirksam; es bestätigt den Gedanken, erhellt ihn und befeuert und befruchtet zu weiterem Wachstum. Auf höherer Stufe führt diese Fertigkeit zu der magischen Kunst der freien Fantasie oder Improvisation, in der unsere Meister, ein Bach, Mozart, Beethoven, so außerordentliches geleistet und augenscheinlich ihre Schöpferkraft erhöht haben. Auch diese Kunst ist keine rein-angeborene, sondern kann und will erzogen und gesteigert sein. Wie weit dies gelinge, hängt allerdings zunächst von der Anlage und der allgemein-geistigen Entwicklung des Jüngers, dann aber auch von der Richtung und Energie der Anleitung und Übung ab.

Dass diese Übung nicht die Selbständigkeit des Vorstellungsvermögens beeinträchtige, kann sicher erreicht werden, wenn man Schritt für Schritt durch den ganzen Lehrgang erst das Vorstellungsvermögen zur Reife der jedesmaligen Stufe bringt, dann die weiteren Übungen an das Instrument verweist.

Einige Winke und Beispiele genügen.

1. Einstimmiger Satz.

Zu S. 51.

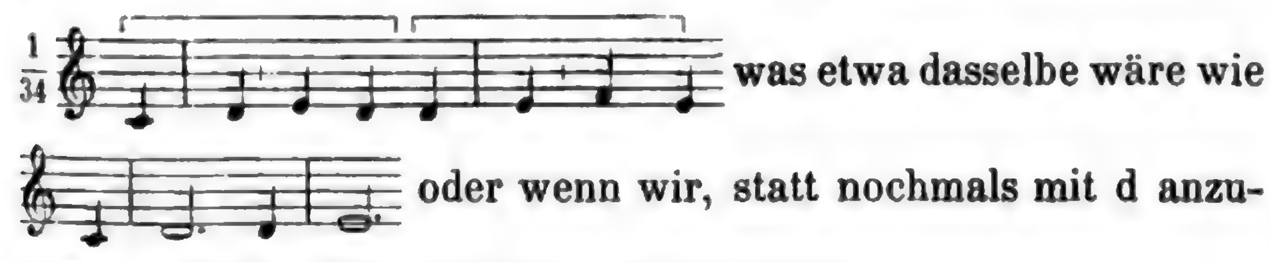
Die Sätze und Perioden dieser Stufe sind zu beschränkt, als dass sie zu weiterem Verfolg reizen könnten. Wohl aber bietet sich die Gangbildung als erste Stufe für Improvisation, die hier nur noch als Nachübung des bereits Gelernten auftritt. Im Lehrbuch enthalten die Notenbeispiele 35, 36, 37 Anfänge von Gangbildung, denen Motive von zwei, drei, und mehr Tönen zu Grunde

Digitized by Google

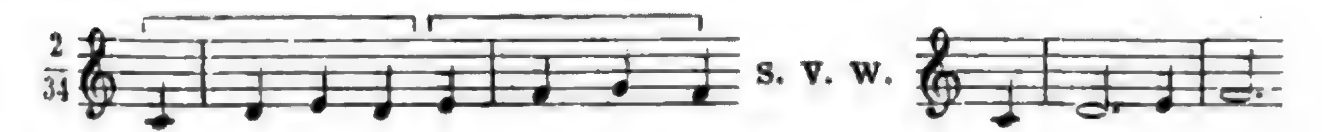
liegen. Der Lehrer knüpft hier an, indem er den Schüler von Motiv zu Motiv am Instrumente ausführen lässt, was bereits geistig angeeignet ist.

Er stelle dem Schüler nochmals das Motiv *a* aus No. 34 zur Bearbeitung auf, das schon die vier ersten Gänge von No. 35 ergeben hat. Es ist allzuwenig ergiebig.

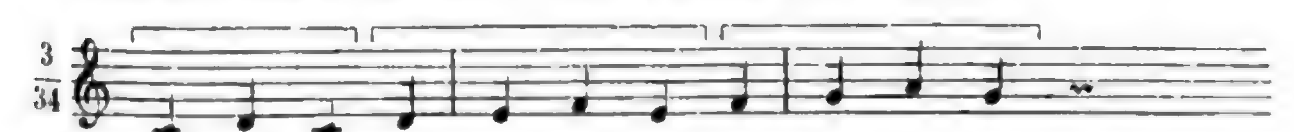
Eine weitere Art der Bereicherung desselben könnte die sein, dass man dem ansteigenden seine Umkehrung nachschickt, was wir bereits in No. 36 getan haben. Allein während dort das Doppelmotiv seinen Schwerpunkt in seiner zweiten Hälfte fand (die Umkehrung der ersteren Aufstellung antwortete), könnten wir auch umgekehrt verfahren und die Umkehrung dem Schwerpunkte folgen lassen als eine Art Bestätigung oder figurativen Nachklang:



was etwa dasselbe wäre wie ... oder wenn wir, statt nochmals mit d anzusetzen in Sekundfortschreitung weitergehen:

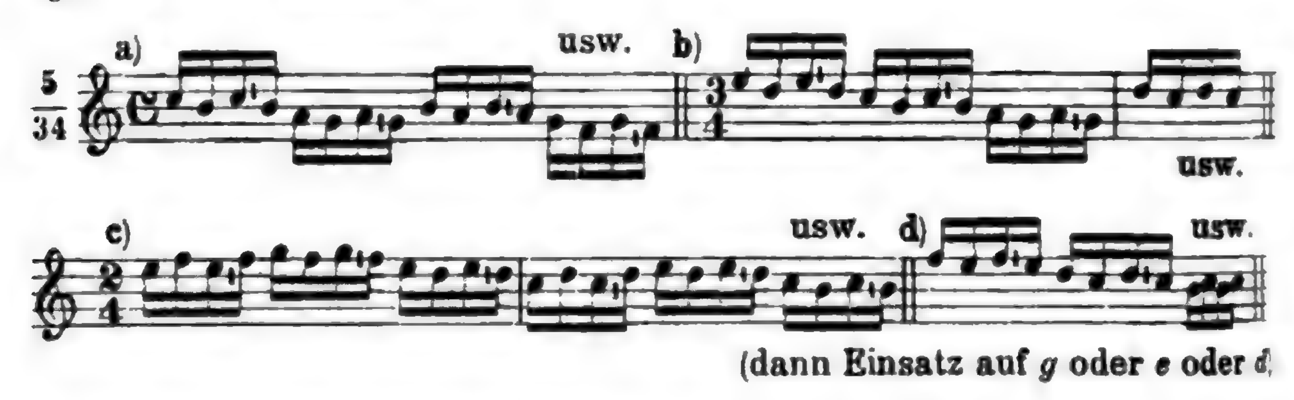


Erinnern wir uns der Bedeutung des Anfanges mit dem Schwerpunkte als Ruhemoment, aus dem heraus sich die Bewegung entwickelt (S. 32), so kann der Gang auch so beginnen:

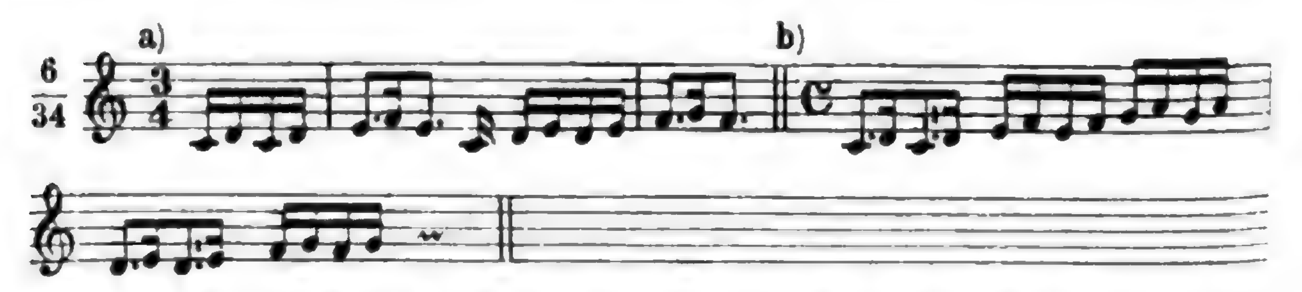


oder wenn wir diatonische Anschlüsse mit Sprüngen des Motivanschlusses mischen und im Hinblick auf den praktischen Zweck der Ausführung am Klavier als leichtes Figurenwerk eine dem Auge mehr zusagende Schreibweise in kleineren Werten wählen (a):

hier setzt bei *a* jedes zweite Motiv zurückgreifend ein, so dass das zwei Viertel umspannende Stück stufenweise steigt. Dasselbe ist bei *b* der Fall, nur ist der Sprung hier ins Motiv selbst verlegt (zwischen das Auftaktssechszehntel und die Schwerpunktsnote), eine zwar nicht ganz so flüssige, doch sehr beliebte Form. Analog gestellt ist das Beispiel *c*, das erst nach drei Vierteln zurückgreift. Die Zahl solcher Bildungen lässt sich vervielfältigen, wenn man das ganze Motiv umkehrt, die Umkehrung mit der ersten Form ($\frac{1}{34}$) wechseln lässt:



Der Lehrer gibt das Motiv, um unnützer Wähligkeit vorzubeugen, und überlässt dem Schüler, die erste Bildung sogleich — ohne vorgängige Äußerung von seiten des Schülers, was er beabsichtige — am Instrumente auszuführen. Jeder Gang wird ein paar Oktaven weit ausgeführt, damit er sich wohl auspräge, und zwar nicht in allzu lebhafter Bewegung; denn er soll vom Ohr und Verstande gefasst werden, nicht als Fingerübung dienen. Ist ein Gang gebildet und eingeprägt, so mag er gelegentlich in andere Tonarten übertragen und rhythmisch umgestaltet werden, z. B. so:



doch darf auf diese Nebenübungen nicht zu viel Zeit verwendet werden.

Soll von einer Gangbildung weitergeschritten werden, so muss der Lehrer jeder Abschweifung vorbeugen und den Schüler anhalten, aus dem einmal Ergriffenen Neues zu bilden. So haben die Gänge *a* und *c* in No. $\frac{4}{34}$ und die in No. $\frac{6}{34}$, abgesehen von der umgestalteten Rhythmik des letzteren, als Urgrundlage das Motiv $\frac{1}{34}$, diese Grundlage zu einem erweiterten Motiv verwendend. Worin besteht nun der Unterschied von $\frac{4}{34}a$ von $\frac{4}{34}c$ resp. der von $\frac{6}{36}a$ von $\frac{6}{34}b$? In der verschiedenen Größe der aus dem gleichen

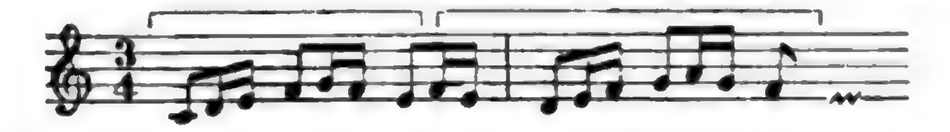
Urmotiv gebildeten Motive, sofern die Gestaltungen $\frac{4}{34}a$ und $\frac{6}{34}a$ der Motive $\frac{4}{34}$ zweimal, die $\frac{4}{34}c$ und $\frac{6}{34}b$ dasselbe dreimal stufenweise weitergehend bringen, ehe sie zurückgreifen. Aus $\frac{4}{34}a$ ist durch die veränderte Rhythmisierung $\frac{6}{34}a$ geworden, das im $^3/_4$ statt im $^4/_4$ Takt steht, umgekehrt stand $\frac{4}{34}c$ im $^3/_4$ Takt und kam durch die Dehnung des Anfangsmotives bei $\frac{6}{34}b$ in den $^4/_4$ Takt.

Hätte nun der Schüler den ersten Gang gefunden, so müsste der Lehrer ohne weitere Bestimmung einen zweiten fordern. Bliebe der Schüler seinem vorigen Motiv anhängig, so müsste dies lobend hervorgehoben werden; ließe er zu schnell davon ab, so müsste der Lehrer darauf bestehen, dass nicht aus neuem Stoff, sondern aus dem alten Motive Neues gebildet werde.

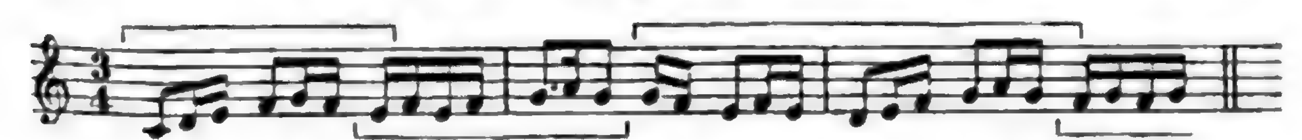
Dabei muss wiederholt eingeprägt werden: je mehr der Komponist aus einem Motiv bilden kann, desto reicher ist er. Dies — die Kraft des Beharrens — ist jetzt zu gewinnen. Der Wechsel findet sich leicht und wird später aus ganz anderen Anlässen angeregt.

Übrigens dürfen die Übungen der Improvisation niemals bis zur Ermüdung fortgesetzt werden; es ist pädagogisch klüger, sie zu unterbrechen, wenn gerade der Reiz dazu recht lebhaft gesteigert worden. Der Schüler wird schon für sich weiter streben, wenn der Lehrer unerwünscht zeitig ein Ende gemacht.

Dass jedes Motiv gleich ausgedehnte Verwendbarkeit zeigt, wie das oben ergriffene, ist bekannt. Bei einer neuen Übung mag der Lehrer die aus einem anderen einfachen Motiv in ähnlicher Weise gebildeten größeren Motive mit den hier gewonnenen verbinden; z. B. könnte aus 34 *b* der Gang entwickelt worden sein:



dessen Motiv sich mit dem von $\frac{6}{36}a$ bequem so kombinieren ließe:



Wie weit der Lehrer in der Vervielfältigung der Aufgaben gehen solle, muss er nach dem Bedürfnis jedes Schülers ermessen. Die Hauptsache ist, dass der letztere in steter Anregung und Betätigung bleibe; je mehr man bildet, desto kräftiger wird man zum Bilden. Der Wert der Übung liegt nicht in den einzelnen Gebilden, die auf den untersten Stufen nur gering — und gar nicht originell — sein können, sondern in der Steigerung der bildenden Kraft.

Digitized by Google

2. Naturharmonie.

Zu S. 75.

Im Gebiete der Naturharmonie findet sich für Gangbildung kein ergiebiger Stoff. Hier also wird bei der Improvisation, wie im Lehrgange selber (S. 62) sogleich auf Periodenbau oder Liedsatz (S. 67) ausgegangen.

Der Lehrgang selbst geht darauf aus, aus einer gegebenen einfachsten Grundlage (No. 109) befriedigendere und — wenn man so sagen darf — reichere Sätze (No. 116—118) herauszubilden. Die Improvisation hat hier anzuknüpfen und den als Grundlage gefassten Satz weiter zu entwickeln.

No. 116 sei Grundlage. Der Lehrer fordert höhere Belebung; nehmen wir an, der Schüler wisse nicht gleich, wie sie zu erlangen sei.

»Welches ist der lebhafteste Takt im Vordersatze?« — der dritte, vermöge seiner lebhafteren Rhythmik.

Nun kann diese — überhaupt lebhaftere Rhythmik schon dem Hauptmotiv (dem ersten Motiv) zuerteilt werden; es kann sich so —

und noch auf manche Art gestalten. Dies neue Motiv wird am Instrument eingeprägt und dann zu den zwei ersten Takten verwandt; der dritte Takt lässt Steigerung wünschen. Diese ist in No. 116 durch erhöhte Bewegung erreicht. Dasselbe könnte bei der Verwendung der neuen Motive *a* und *b* leicht, bei *c* allenfalls erreicht werden, während bei *d* höhere Bewegung nicht wohl anwendbar scheint. Wie wird sich der junge Improvisator hier helfen? — Wie wird sich nach dem Vordersatze der Nachsatz gestalten? Das sei seinem eigenen Nachdenken, seiner Inspiration im gegebenen Moment überlassen.

3. Harmoniegänge.

Zu S. 104.

Welch ein reicher Stoff in den Harmoniegängen liegt, wieviel Melodien aus ihnen hervorgehen, wie unentbehrlich sie für jede größere Komposition sind, ergibt der Lehrgang. Jedem Kompositionsschüler muss die Aneignung dieses Stoffes von hoher Wichtigkeit sein. Es kommt dabei nicht sowohl darauf an, vielleicht noch

ein paar neue Gänge zu den vorhandenen hinzuzutun, als vielmehr die vorhandenen, die Gemeingut aller Komponisten sind, nebst den etwaigen neuen sich geläufig zu machen. An sich sind die Harmoniegänge toter Stoff, nichts als eine mehr oder weniger fest zusammenhängende Reihe von Akkorden. Sie müssen belebt werden; und das geschieht durch den Zutritt von Melodie und Rhythmik. Man hebe die Oberstimme des Ganges No. 166 aus dem Gesamtklange der Harmonie hervor, geschehe es noch so einfach,

und sogleich wird der Reiz des Lebens mehr oder weniger anziehend erwachen. Sogar die bloße gesteigerte Rhythmisierung (z. B. von No. 171), allenfalls mit dem Wechsel dunklerer und hellerer Tonlage verbunden,

erweckt Leben und erteilt Farbe, wo man zuvor ein bloßes Nacheinander von Harmonien vernahm. Dass übrigens diese Harmonien und ihre Verknüpfung an sich selber bedeutsam sein können, soll hier nicht in Abrede gestellt werden, ist auch im Lehrgange hinlänglich hervorgehoben. Sie sind nur noch nicht in das künstlerische Leben erhoben; dazu gehört von seiten des Komponisten oder Fantasierenden Selbstbestimmung, — das heißt frei gebildeter Rhythmus, und das kann nicht geschehen, ohne dass aus der Harmoniemasse beseelte Tonfolge, Gesang, Melodie sich entwickelt. Nicht der harmonische Zusammenklang für sich, nicht die bloße Tonfolge, nicht abstrakter Rhythmus ist Musik, sondern der Verein aller drei Faktoren: Tonfolge, Rhythmus und Harmonie.

Für Melodisierung und Rhythmisierung gibt der Lehrgang Gesetz und Anleitung. Auch diese Übung mag schriftlich beginnen.

Aber zur Fortsetzung der Übung, bis Geläufigkeit und ein gewisser Reichtum an Gestaltungen erlangt ist, bietet sich bei der Leichtigkeit der Aufgaben die Improvisation als günstigste Form. Mehr Aufwand, als einmalige Darstellung am Instrumente, sind die einzelnen Gestaltungen nicht wert, oder man kann sie hinterdrein besonders notieren. Nicht die einzelnen Gebilde, sondern die Kraft und Gewandtheit im Bilden sind das Wertvolle.

Die Übung an Gängen muss bei den allmählichen Fortschritten des Lehrganges immer wieder aufgenommen, niemals aber bis zur Ermüdung oder Abstumpfung gegen die Sache getrieben werden. Daraus ergibt sich von selbst eine gewisse Ordnung, die dazu hilft, den Stoff recht gründlich auszubeuten.

Zuerst also werden Gänge improvisiert und umgestellt, wie der Lehrgang in No. 202 und anderwärts gezeigt hat.

Dann wird ein solcher Harmoniegang auf mehr als eine Weise rhythmisiert und mittels harmonischer Figurierung innerlich beweglicher gemacht.

Hieraufwerden mit Hilfe von Durchgangs- und Hilfstönen melodische Motive ein- und folgerecht durchgeführt, z. B. an einem Gang von Sextakkorden diese,

3/166

denen allmählich reichere folgen können. Dergleichen Figurationen werden in jeder Stimme, dann wechselnd in zwei oder mehr Stimmen versucht. Der Kompositionskundige bemerke, wie hiermit der späteren Kunst der Variation, Figuration und Fuge vorgearbeitet wird.

Dann ist es die Gestalt der Vorhalte, die zu der Gangübung, z. B. in dieser Weise zu dem Gange No. 166

4/166

herangezogen wird.

Später, zum zweiten Teile der Kompositionslehre, werden diese Übungen auf Liedbildung, Figuration und Nachahmung ausgedehnt. —

Digitized by Google

Ist nun dies alles »freie Fantasie?« —

Keineswegs. Es sind nur Vorübungen, die der glücklichen Stunde freien Schaffens, wenn sie später schlägt, zu statten kommen.

Wir wollen auch durchaus nicht behaupten, dass diese Vorübungen unerlässlich seien. Vorzüglich begabte Naturen bemächtigen sich bisweilen der ihnen zuträglichen Gestaltungen und Geschicklichkeiten, ohne dass ihnen oder anderen der Weg dazu klar erkennbar wäre, — und ohne dass man, wenn sie zur Höhe gelangt sind, noch Auskunft fände über die vorausgegangenen Versuche, Fehlgriffe und Anstöße, deren sie selber sich vielleicht nicht mehr erinnern. Solche Naturen sind reichen Erben vergleichbar. Sie haben es eben. Daraus folgt für die anderen gar nichts; weder, dass sie tun sollten gleich den reichen Erben, ohne es zu sein, — noch dass sie verzichten müssten auf die Kunst, zu der sie Neigung in sich tragen, und auf Entwicklung und Steigerung der Kraft, deren sie bedürfen und deren Entwicklungsfähigkeit niemand ermessen kann. Die allergrößte Mehrzahl der Komponisten gehört nicht zu den »reichen Erben«, und doch haben sie mitgewirkt zum Aufbau der Kunst und zur Freude der Menschen.

Endlich soll man stets eingedenk bleiben, dass es nicht der nächste Zweck der Kompositionslehre ist, Komponisten herzustellen, — das geschieht auf absonderlichen Wegen, sondern: höhere Kunstbildung zu verbreiten. Diese wirke dann, wie und wozu sie kann.

B.

Anleitung zu stetiger Entwicklung.

Zu S. 75.

Der erste Fehler, in den bei diesen Aufgaben lebhaftere Charaktere fallen, ist der: von einem Motiv unstet zum anderen zu greifen, oder vielmehr sich dem volleren Tonstrome, der schon lebendigeren Anteil zu gewinnen vermag, hinzugeben und darüber das methodische Bilden, die Entwicklung eines Satzes aus dem anderen, zu versäumen.

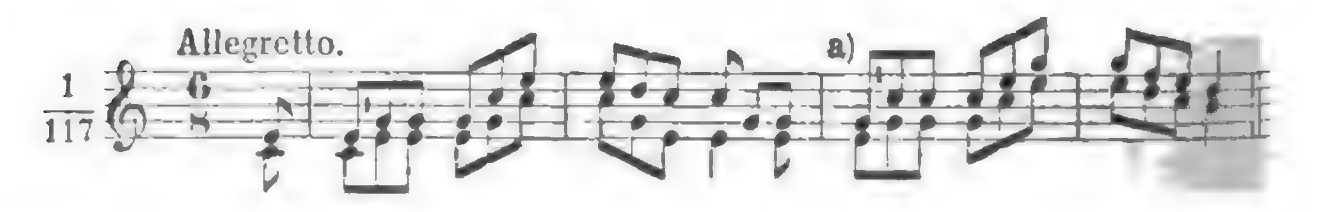
Ich habe stets gut gefunden, einer solchen in der künstlerischen Natur begründeten Abschweifung eine Zeitlang nachzu-

geben, damit eben der eigene Sinn sich einmal erfrischen und bewähren könne: wie denn, beiläufig gesagt, diejenigen Schüler die beste Hoffnung geben, die es oft drängt und versucht zu größeren oder freieren Leistungen, die der innere kräftige Bildungstrieb über die enger gesteckten Grenzen hinzureißen strebt, — wofern sie damit Charakterkraft und Treue verbinden, um zu rechter Zeit in die Lehrbahn zurückzukehren. Hierauf beziehen sich, — dies sollen befördern die S. 75 gegebenen Winke; bei der sicheren persönlichen Unterweisung habe ich sogar zur Behandlung angemessener Texte (Jägerlieder und dergleichen von ruhigerem oder fröhlicherem Inhalt und einfacherem Rhythmus) gern ermuntert, — stets jedoch mit der Erinnerung, dass diese Versuche nur zur Erfrischung des Sinnes dienen können, die rechte Unterweisung aber später folge.

Das Mittel nun, wieder einzulenken, und jenen Fehler der Unstetheit auszurotten, ist: dass man auf dem gegenwärtigen schon anziehenderen Standpunkte den Schüler darauf bringe, jeden einmal ergriffenen Gedanken, jedes gewählte Motiv recht fest und wert zu halten, sich allenfalls durch Spiel und lebhaften Gesang recht damit zu erfüllen, dann (nun aber am stillen Arbeitstische daraus zu machen, was es nur hergeben will, und nicht ohne Grund davon abzulassen. Irgend ein hervortretendes Intervall (und wäre es nur eine Terz nach kleineren Schritten, oder ein halber Ton nach Tonwiederholung), ein gehaltener Ton, ein belebterer oder weilender rhythmischer Moment kann bei teilnahmvollem Spiel und Gesang oder schon bei lebhafter Vorstellung bedeutsam und dann der Keim einer einheitsvollen, vielleicht schon gehaltvollen Erfindung werden.

No. 117 mag als Grundlage zu einigen Versuchen dienen.

Betrachten wir den Satz in seiner rhythmischen Anlage, so fällt die lebhaftere Bewegung des ersten Taktes gegen den zweiten auf. Wir wollen diese lebhafte Partie mehr geltend machen, weiter ausdehnen.



Schon im zweiten Takt haben wir der zweiten Stimme einen Ruhepunkt gegeben, um nicht alles in Achtel zerflattern zu lassen; auch der Schluss würde einer ruhigeren Rhythmisierung, z. B.

Digitized by Google

bedürfen. Wir haben nun einen Vordersatz, voller Bewegung, — aber einer so gleichmäßigen, dass wir aus ihrer Fortsetzung Einförmigkeit und Erschlaffen befürchten müssten. Dieses Bedenken führt darauf, durch einige Anhalte dem Rhythmus festeren Charakter zu geben; der Nachsatz könnte so

gebildet werden. Zwei rhythmische Accente treten kräftiger, als Gegensatz der Achtelreihe gegenüber: dann aber kehren wir zum ersten Gedanken zurück, denn wir haben ihn nicht aufgeben, nur nicht missbrauchen und abnutzen wollen.

Aber — für den Anlauf der ersten Takte ist unser Tonstück zu eng; so weite Bewegung will weiteren Raum. Wir könnten daher No. $\frac{1}{117}$ so ausführen:

Dieser Vordersatz ist so weit geworden und macht bei seiner rastlosen Bewegung einen größeren Ruhepunkt so wünschenswert, dass er als ein erster Teil gelten kann. Wo haben wir seinen Inhalt hergenommen? Wir sehen hier noch deutlicher, als in No. 117, das Entstehen und zugleich die rhythmische Einrichtung. Hinsichtlich der letzteren unterscheiden wir viermal zwei Takte: *a*, *b*, *c* und *d*, *e*. Die Tongruppen *a* und *b* sondern sich (wenigstens durch das Verweilen der zweiten Stimme auf dem vierten und fünften Achtel) rhythmisch ziemlich befriedigend, und können als Abschnitte gelten; die Tongruppen *c* und *d* unterscheiden sich wenigstens durch den Tonfall voneinander als Glieder, das Ganze besteht also aus vier gleich großen Abschnitten, deren dritter zwei gleiche Teile unterscheiden lässt.

Es ist nicht zu leugnen: unser Satz hat ein ziemlich haltungs-

Digitized by Google

loses Wesen angenommen; wir haben die Achtelbewegung missbraucht, und deshalb ist auch der Schlussmoment ungenügend. Wir könnten ihn durch einen Anhang, z. B. von *e* an;

5/117

bestärken; oder den Nachsatz ruhiger gestalten, z. B. von *c* an so wie hier bei *a*, oder einen Takt früher, wie hier bei *b*,

6/117

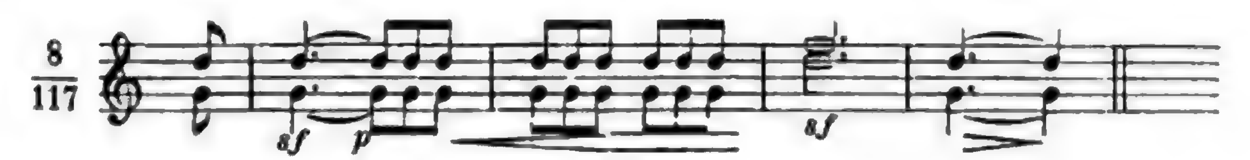
oder im zweiten und vierten Takte das fünfte Achtel auswerfen, oder diese beiden Takte so, wie den zweiten in No. 117 gestalten, usw.

Wie müsste nun der zweite Teil sich bilden? — Zweierlei ist im ersten zur Genüge oder Übergenüge dagewesen: die Achtelbewegung, und — der weite Aufschwung fast durch unsere ganze Tonreihe in *a* und *b*. Man möchte also in Rhythmus und Tonfolge weilendere Momente vorziehen; es ist, beiläufig gesagt, ohnehin ein häufiger Missgriff der Anfänger, stets rastlos von einer Grenze der Töne zur anderen zu jagen, weil sie in der *Tonmenge* das Neue und Wirksame suchen, das nur in der *Tonbenutzung* zu finden ist. Hier —

7/117

ist ein zweiter Teil, der neben den nötigen Ruhemomenten die Beweglichkeit des ersten Teiles festzuhalten strebt. Auch hier ist *b* eine möglichst genaue Nachbildung von *a*; beide Abschnitte entfernen sich vom ersten Teil, ohne diesem doch ganz fremd zu sein. Allein der Hauptgedanke kann nicht aufgegeben werden; er kehrt bei *c* und *d* wieder, nur durch stärkere rhythmische Accente (wie sie einmal seit dem Schlusse des ersten Teiles erwacht waren) aus der Achtelnot* errettet. Den Schluss und die Behandlung der zweiten Stimme mag der Schüler sich selbst erklären.

Es ist klar, dass dies nicht die einzig mögliche — und lange nicht die anziehendste, oder reichste, oder einfachste Bildung des zweiten Teiles ist. Man hätte viel weilender, z. B. —



oder noch einmal aufstürmend, —

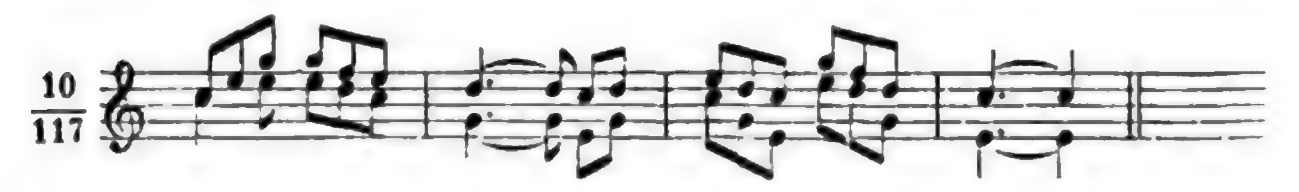
anfangen können; wie man aber auch beginne, überall muss sich Folgerichtigkeit, Festhalten des Ergriffenen, Wechsel zur rechten Rückkehr auf den Hauptgedanken als unser stetiges Gesetz betätigen.

In No. $\frac{4}{117}$ und $\frac{7}{117}$ (mit dem Zusatz und der Änderung in No. $\frac{5}{117}$ und $\frac{6}{117}$ oder ohne dieselben) haben wir die Form eines zweiteiligen Tonstückes, deren Norm S. 67 gegeben war,

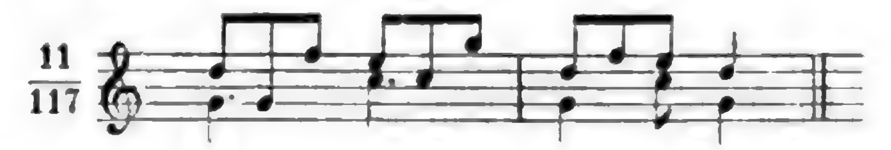
---

* Der Sechsachteltakt, aus zwei Dreiachteltakten zusammengesetzt und sechs kleine Taktteile enthaltend, wird leicht einförmig und kleinlich, wenn man nicht das Einerlei der kleinen Teile durch breite rhythmische Momente zu unterbrechen versteht.

in Noten wirklich ausgeführt vor uns. Der erste Teil ist in No. $\frac{4}{117}$ enthalten; wir wollen ihm No. $\frac{5}{117}$ zufügen. Der zweite Teil in No. $\frac{7}{117}$ enthalten, bringt zuerst etwas Neues, kommt aber (in No. $\frac{7}{117}$ im neunten und zehnten Takt) auf das Hauptmotiv des ersten Teiles zurück. Folglich sind, wie wir bereits S. 71 angemerkt haben, in den zwei Teilen dem Inhalte nach auch schon drei Teile vorhanden; der erste schließt mit No. $\frac{5}{117}$, der zweite mit Takt 8 in No. $\frac{7}{117}$, der letzte Teil beginnt mit dem folgenden Takte. Nur die feste Form der Dreiteiligkeit mangelt; der Schluss des zweiten Teiles ist nicht bestimmt und beide erste Teile laufen auf einen Halbschluss hinaus. Wollten wir den Schluss des ersten Teiles, No. $\frac{5}{117}$, so bilden, —



ferner in No. $\frac{7}{117}$ den Schluss des zweiten Teiles bestärken, z. B. von Takt 7 an so —



bilden und dann den ersten Teil als dritten noch zum Schluss bringen: so würde die dreiteilige Form, wie sie S. 71 erläutert worden, fest ausgeprägt vor uns stehen. —

Wir haben unsere Aufgabe (No. 117) wieder nur in einem Sinne (mit der Absicht lebhafterer Bewegung) benutzt, und auch dies nur äußerst unvollständig. Ganz neue Reihen von Gebilden würden heranziehen, wollten wir den entgegengesetzten Weg gehen und ruhigere Bildungen suchen; dies bleibe dem Schüler zu reicher Ausbeutung überlassen und empfohlen. Übrigens bedarf es, wie sich versteht, für ihn nicht immer des Anlehnens an fertige Sätze, wie oben an No. 117. Die Tonfolge *c, d, e, f, g,* — jedes andere Motiv, z. B. *c, e, g,* kann ihm, energisch benutzt, der Keim reicher und charaktervoller Entwicklungen werden.

Oft ist es förderlich, sobald man sein Motiv lebendig empfunden hat, es mit irgend einem Worte, wenn auch nur ungefähr, zu charakterisieren; es dient zur Befestigung des Charakters und zu einheitsvoller Entwicklung. Nur lege man auf die Wahl solcher Bezeichnungsworte kein zu ängstliches Gewicht. Das erste unbefangen hervortretende Wort ist meist das beste, oder jedenfalls genügend, um dem, der es selbst aus seinem Inneren hervorgibt, die Richtung zu bezeichnen. Die Grundsätze musikalischen

Digitized by Google

Bildens, die Lehre, müssen mit vollkommener Klarheit und Bestimmtheit begriffen werden; den Momenten des Schaffens (soweit sie im Sinn und Gefühl des Schaffenden liegen) ist ein gewisses Helldunkel günstiger, als strenges Herausarbeiten des begriffsmäßigen Bewusstseins, das oft der Wärme und Naivetät des Schaffens Eintrag tut. Selbst bei dem Schüler dürfen diese vielversprechenden Eigenschaften nicht ohne Notwendigkeit zurückgedrängt werden; und eben deshalb ist es wichtig, ihn sobald als möglich zum Schaffen, zum Selbstfinden (wenn auch anfangs nur mit kargen Mitteln) heranzuziehen. Es soll ihm als Lohn vollkommener Durchbildung verheißen sein; dass tiefste Aneignung der Lehre zuletzt auch der Last des Nachdenkens über die Form entledigen wird, dass er dann über alles frei schalten, sich ganz frei und sicher seiner inneren Bewegung überlassen darf.

Sobald übrigens der Schüler die zweistimmigen Aufgaben begriffen hat, ist eine Nebenfertigkeit zu üben, die ihm künftig bei dem Partiturlesen und Schreiben nötig wird, und die nun bereits vorbereitet ist. Er denke sich seine Sätze in beliebigen Tonarten, schreibe sie aber alle in *C*dur, und spiele sie in der vorausgesetzten anderen Tonart. Denn künftig wird er Trompeten, Hörner, Klarinetten usw. ebenso transponieren müssen. Die vierte Aufgabe (S. 75) bietet für diese Fertigkeit erwünschte Vorbereitung.

C.

Anleitung zum Einprägen der theoretischen Mitteilungen.

Zu S. 85.

Die Überzifferung der Melodie (Logiers Erfindung) und die ganze daran hängende Handhabung der Harmonie ist ein mechanisches Verfahren, und insofern ein nicht oder nicht durchaus künstlerisches. Dies kann nicht verkannt werden, darf aber den Schüler nicht von der vollständigen Einübung abhalten. Er erwäge die Vorteile dieses Anfanges. Erstens werden ihm in der Tat die nächstnötigen Harmonien, und diese in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit:

1. *a*, der tonische Dreiklang,
   b, der Dreiklang der Oberdominante,
   c, der Dreiklang der Unterdominante,

2. der Dominantseptimenakkord,
3. *a*, der Dreiklang der Paralleltonart des Hauptones,
b, der Dreiklang der Paralleltonart der Dominante,

zuerst übergeben. Zweitens gewöhnt er sich durch längere Beschränkung auf dieselben, zuerst an sie, als nächste Momente der Harmonie, zu denken; und diese Gewöhnung wird sich bis in die höchsten Aufgaben der Lehre und der Kunstbildung heilsam erweisen. Drittens wird er auf die leichteste Weise der Grundbedingungen aller Harmonie Herr, — und es muss ihm daran liegen, so sicher, aber auch so schnell es sein kann, wieder zum eigenen Schaffen zu gelangen; zugleich mit der mechanischen Übung gewinnt er auch Einsicht in die Gründe, die jene Mechanik bestimmt haben. Endlich mag er sich über die allerdings mehr mechanische als künstlerische Richtung dieser ersten Übungen zufrieden geben, wenn er erfährt, dass nach der früheren Lehrweise im Grunde alle Übungen in der Harmonie mechanisch und unkünstlerisch getrieben wurden, während wir mit jedem folgenden Schritte der Künstlerfreiheit näher treten.

Was nun die Übungen selbst betrifft, die der Schüler auf diesem Standpunkte zu unternehmen hat, so schärfen wir aus Erfahrung folgende zum Teil schon ausgesprochene Ratschläge ein.

Sobald die drei großen Dreiklänge (bis S. 83), dann der Dominantseptimenakkord (S. 82), endlich die kleinen Dreiklänge (S. 84) aufgewiesen sind, muss der Schüler sich dieselben auf dem Klavier wiederholt zu Gehör bringen und selbst nachsingen, um sie sinnlich genau kennen zu lernen. Dann muss er sie nach dem Gehör auf jedem beliebigen Ton aufsuchen, bloß nach dem Gehör etwaige Fehlgriffe verbessern, und erst, wenn er das Rechte getroffen zu haben meint, durch Ausmessung der Intervalle das Gefundene prüfen. Namentlich muss der große und kleine Dreiklang auf das sicherste durch das Gehör unterschieden werden; man gelangt dazu, wenn man große Dreiklänge (durch Erniedrigung der Terz) in kleine (z. B. *c-e-g* in *c-es-g*) und kleine (durch Erhöhung der Terz) in große (z. B. *e-g-h* in *e-gis-h*) verwandelt. Diese Übung muss auf jede der künftig nach und nach zutretenden Gestalten ausgedehnt werden; der Musiker muss alles hören, alles sinnlich erkennen, aufnehmen, durchfühlen, und sich dann auch ohne sinnlichen Apparat, ohne Instrument oder Gesang, im Geiste deutlich und sicher vorstellen können.

Ist ein Akkord auf dem Klavier gefunden, so muss er erläutert werden, und zwar in jeder möglichen Weise. Wäre z. B. der Akkord *c-es-g* gefunden, so früge sich:

Was ist es für ein Akkord? — ein kleiner Dreiklang.
Beweis! . . . .

Wie heißen seine Töne? — *c-es-g.*

Warum *es* und nicht *dis*? — weil wir zu *c* die Terz brauchen, also die *E*-Stufe; *c-dis* wäre eine Sekunde, und zwar eine übermäßige.

Wie verwandeln wir *c-es-g* in einen großen Dreiklang? — durch Erhöhung der Terz *es* in *e*.

Aus großen Dreiklängen müssen Dominantseptimenakkorde gebildet werden, durch Zufügung der kleinen Septime. Dies übt man am zweckmäßigsten so, dass man (wie S. 95 gezeigt)

1. den Dreiklang vom Grundton aus hersagt (oder vom Schüler hersagen lässt) und
2. durch ein nachdrücklich ausgesprochenes »und!« auffordert, noch eine Terz, — die Septime des Grundtones, — zuzufügen. Z. B. der große Dreiklang auf *G* soll Dominantseptimenakkord werden. Frage: »Wie heißen die Töne dieses Akkordes?« Antwort: »*g-h-d*«; . . . . »Und?« — *f*!

Bei jedem Dominantseptimenakkord muss gesagt werden, in welcher Tonart er steht. Die Dominante ist bekanntlich die Quinte jeder Tonart; folglich muss die Tonika eine reine Quinte unter (oder eine reine Quarte über) dem Grundton des Dominantseptimenakkordes sich befinden; z. B. die untere Quinte (oder obere Quarte) von *c* ist *f*; folglich steht der Dominantseptimenakkord *c-e-g-b* in der Tonart *F*dur.

Sodann muss jeder Dominantseptimenakkord (S. 82) aufgelöst werden, und zwar in allen Lagen seiner Töne.

Wie soll sich z. B. der Dominantseptimenakkord *c-e-g-b* auflösen?

Vor allem ist festzustellen, dass er der Dominantseptimenakkord in *F*dur ist und die Tonleiter von *F* so heißt:

f-g-a-b-c-d-e-f.

Nun ist die Regel:

1. der Grundton geht in die Tonika, also eine reine Quinte hinab oder eine reine Quarte hinauf, — *c* nach *f*:
2. die Terz geht in die Tonika, also eine Stufe hinauf, — *e* nach *f*;
3. die Septime geht in die Terz der Tonika, also eine Stufe hinab, — *b* nach *a*;
4. die Quinte geht eine Stufe abwärts oder aufwärts, — *g* nach *f* oder *a*.

Dies muss wiederholt schriftlich und am Instrument bis zu vollkommener Sicherheit geübt werden; die hier gewählten Ausdrücke der Regeln sind solcher Übung günstiger, als die S. 82 angewendeten begriffsmäßigeren.

Noch ein etwas erweitertes Beispiel in fremderer Tonart.

Was ist *cis-e-gis?*

Ein kleiner Dreiklang. Beweis! . . . ,

Wie wird er zu einem großen?

Durch Erhöhung der Terz *e* in *eïs*; der Akkord heißt *cis-eïs-gis*.

Wie bildet sich ein Dominantseptimenakkord daraus?

Durch Zufügung der kleinen Septime des Grundtones, *cis-h*; der Dominantseptimenakkord heißt *cis-eïs-gis* und — *h*.

In welcher Tonart steht er?

In derjenigen, die eine reine Quinte unter seinem Grundtone ihren Sitz hat, also in *Fis* dur; die Tonleiter heißt: *Fis, gis, aïs, h, cis, dis, eïs, fis.*

Wie löst er sich auf?

1. Der Grundton *cis* geht nach der Tonika (eine Quinte abwärts, oder Quarte aufwärts) nach *fis*;
2. die Terz *eïs* geht eine Stufe hinauf nach *fis*;
3. die Septime *h* geht eine Stufe hinab nach *aïs*;
4. die Quinte *gis* eine Stufe auf- oder abwärts, nach *aïs* oder *fis*; in der Regel das Letztere.

Bei der Ausarbeitung der Harmonie sind zunächst alle Aufgaben in *C* dur zu benutzen. Es finden sich deren noch mehrere im Werk und den ersten Beilagen. Bedarf es für diese oder eine andere Tonart mehrerer, so mag man Melodien aus den Beilagen aus einer Tonart in die andere übertragen.

Erst wenn man in *C* dur ganz sicher ist, gehe man auf eine zweite, dann auf eine dritte, vierte Tonart über, bis man sich in jeder bequem findet. Diese Fortschritte dürfen nicht übereilt werden; es kommt nicht darauf an, wie bald man fertig, sondern wie sicher und gewandt man werde. In jeder Tonart muss man sich vor dem Beginn der Arbeit durch folgende Fragen orientieren:

Wie heißt die Tonleiter?

Wie die Tonika, Ober- und Unterdominante?

Wie der Dreiklang der Tonika, der Ober- und Unterdominante?

Wie die Dreiklänge der sechsten und dritten Stufe?

Wie der Dominantseptimenakkord?

Wie löst sich derselbe auf?

Es ist gut, sich das mehrmals schriftlich vorzuhalten, kurz jedes Mittel anzuwenden, um zur vollkommensten Sicherheit zu gelangen.

Jede künftig zu erlangende neue Gestalt muss in gleicher Weise und mit gleicher Sorgfalt angeeignet werden. — Wir fordern nicht wenig Arbeit von dem Kompositionsschüler; aber die Belohnung liegt nach nicht langer Frist in dem sicheren und unerwartet reichen Gelingen der Arbeit und in der endlichen Meister-

Digitized by Google

schaft. Die Meisterschaft wird nur durch treue, strenge Arbeit erlangt, und es ist recht, dass sie in so hohen Dingen, wie die Tätigkeiten des Künstlers sind, nicht wohlfeiler zu haben ist.

Übrigens mag nicht unbemerkt bleiben, dass unsere erste Harmonieweise für gewisse Fälle nicht vollkommen befriedigend ist. Bei sehr springender Melodie werden auch die Mittelstimmen, da sie sich jener eng anschließen sollen, zu unruhigem Wesen gezwungen, oder man muss sie schon jetzt nach anderen Gesetzen führen. Bei gewissen Tonfolgen in der Melodie, z. B. in *C* dur bei *c-f*, *d-g*, *e-a*, *a-h-e* oder *g* oder *a*, sind fehlerhafte Fortschreitungen nicht ganz zu vermeiden, und was dergleichen sich vielleicht noch mehr finden ließe.

Allein es hat keinen praktischen Wert, diese Bedenklichkeiten, die schon bei dem nächsten Fortschritte von selbst wegfallen, hier zu erörtern. In unseren Übungssätzen sind sie vermieden und wer sich die unnötige Mühe nehmen will, mehr Übungsmelodien zu komponieren, kann die oben angedeuteten Fälle vermeiden, oder mag sich schlimmsten Falles durchhelfen, so gut es geht.

D.

Die Lehre von verdeckten und Ohren-Quinten und -Oktaven.

»Die Lehre vom reinen Satze«.

Zu. S. 402.

Hier ist noch ein Verhältnis zur Sprache zu bringen, das der älteren Schule mancherlei Bedenken und Not erregt hat: wir meinen jene Fortschreitungen zweier Stimmen, die man als

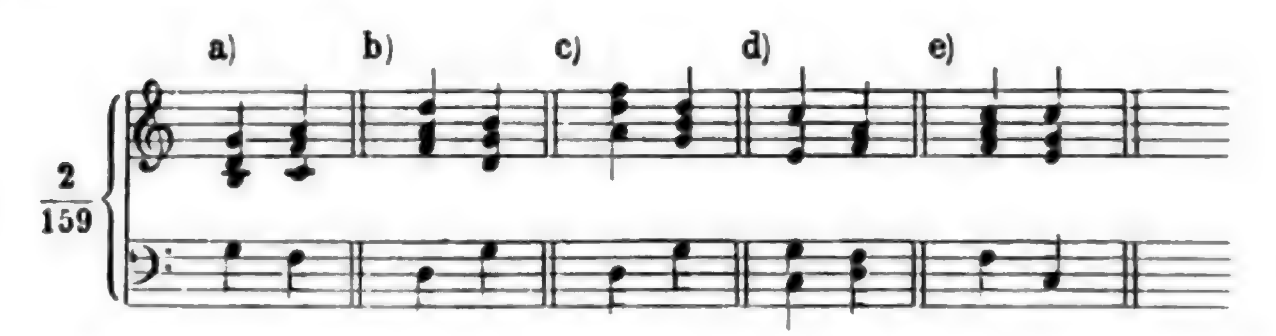
verdeckte Quinten, — verdeckte Oktaven, Ohren-Quinten und Ohren-Oktaven

bald mehr, bald weniger streng verpönte.

Zwei Stimmen können nämlich so fortschreiten, dass zwar keine wirkliche Folge zweier Quinten oder Oktaven stattfindet, doch aber zuletzt eine Quinte oder Oktave sich zudringlich heraushören lässt, ungefähr mit der Wirkung wirklicher Quinten- und Oktavenfolgen. Ein Fall dieser Art hat sich schon in No. 242 ge-

zeigt, wo bei *d* die Außenstimmen in eine Oktave fielen; hier noch einige Beispiele.

Es ist nicht zu übersehen, dass bei *a*, *d* und *e* die Quinten, bei *b*, *c*, *f* und *g* die Oktaven mehr oder weniger auffallend, ja heftig hervortreten, und dass dieselben Akkordfolgen gemildert würden, wenn man, wie hier —



mit *a*, *b*, *c*, *d*, *e* geschehen, den Anklang der Quinten und Oktaven beseitigen oder wenigstens aus den Außenstimmen in die Mittelstimmen verlegen kann.

Erschienen nun dergleichen Quinten und Oktaven in Stimmen, die in gleicher Richtung miteinander (beide hinauf oder beide hinab) gingen: so nannte man die Fortschreitung verdeckte Quinten und Oktaven, und erläuterte den Fall so, dass zwar nicht in den wirklich angegebenen, doch aber in den nicht angegebenen aber zwischeninneliegenden Tonstufen wirkliche Quinten- und Oktavenfolge vorhanden sei. Die obigen Fälle *a*, *b*, *c*, *d* seien so zu erklären, wie hier mit kleinen Noten angedeutet ist;

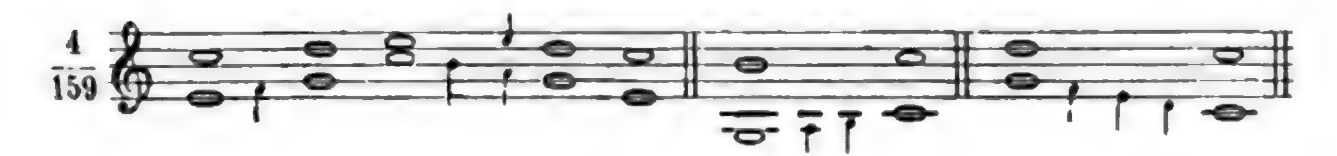
es bilde nämlich bei *a* nicht der wirklich angegebene Ton *d* mit *h* eine Quinte, wohl aber der Ton *e*, der zwischen *d* und *f* liege und an den man denken könne oder gar zu denken gezwungen sei, wenn man ihn auch nicht höre. Gleiches finde bei *b*, *c*, *d* statt.

Digitized by Google

Bei anderen Fällen, z. B. bei *e*, *f*, *g*, zeigte sich diese Erklärung nicht einmal anwendbar.

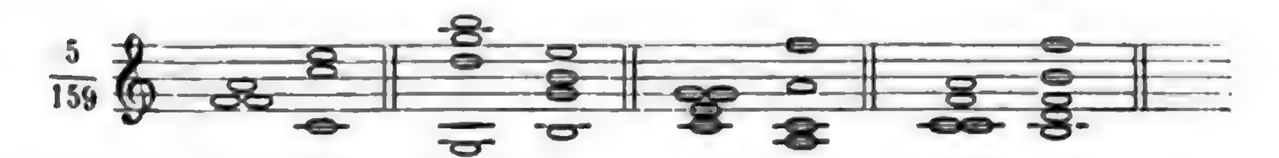
Gingen aber die Stimmen in entgegengesetzter Richtung fort zu einer Quinte oder Oktave (wie bei *f* und *g* No. $\frac{1}{159}$) und wollte jene Erklärung nicht passen, so half man sich mit einem anderen Namen; man nannte den Fall Ohren-Quinten und Ohren-Oktaven.

Nun hatte man allerdings Stoff genug, sich und die Schüler mit der Frage zu quälen, ob alle? oder einige? und welche dieser Fälle zu ertragen oder zu verbieten seien? Denn es ist leicht zu bemerken, dass einige dieser Tonfolgen in den einfachsten, unentbehrlichsten Schritten der Harmonie, z. B. in der Naturharmonie und den notwendigen Schlussformeln —



statthaben, ja dass es schlechthin unmöglich ist, einen Satz mit Harmonie ohne dergleichen Fortschreitungen zu schreiben; während andere Fälle dieser Art unter gewissen Umständen allerdings lästig werden können, wieder andere eben durch das ihnen eigene Hervordringen dem Sinne der Komposition trefflich zusagen.

Ebenso leicht wäre jedoch, wie es scheint, zu bemerken gewesen, dass andere Intervalle, wenn sie unter ähnlichen Umständen auftreten, z. B. Terzen und Sexten oder Septimen,



ebenso auffallend werden können.

Dies leitet aber auf die Lösung der ganzen Frage.

Alle dergleichen Fortschreitungen sind hauptsächlich nur dann auffallend oder heftig vordringend und dadurch bisweilen missfällig, wenn sie entweder zwischen unzusammenhängenden, also schon für sich befremdenden Akkorden stattfinden, oder wenn sie aus einem unnatürlichen Stimmschritt, aus der Führung einer oder beider Stimmen in entfernte, statt in die nächsten und bequem liegenden Töne des folgenden Akkordes hervorgehen. Daher eben wird unter gleichen Umständen jedes Intervall gleich auffällig; dies bemerkten nur die Theoretiker nicht, weil sie mit krankhafter Ängstlichkeit überall nach den vielbesprochenen Quinten und Oktaven umherhorchten, die denn alle verdammt

Digitized by Google

werden mussten und die man allenthalben argwöhnte, wie die Jesuiten.

Für uns hat diese Angelegenheit nur untergeordnete Bedeutung. Denn nach unseren Grundsätzen werden wir von selbst nicht fremde Akkorde zusammenbringen oder die Stimmen über das Nächstliegende in das Ferne und Fremde führen, bis wir auf einer höheren Stufe beides mit Bewusstsein und an rechter Stelle tun können. Wir bedürfen daher keines Bollwerkes von Regeln, die obendrein von so zweifelhafter Haltbarkeit sind, und deren Anwendung auf unserem Wege ohnehin nur in sehr beschränktem Umfange statthaben kann. Vielmehr wollen wir uns jener Verzärtelung des Sinnes erwehren, die vor jeder stärkeren Ansprache zurückbebt, da es doch Obliegenheit der Kunst werden kann, auch das Stärkste, ja Herbste auszusprechen, das je in des Menschen Brust gekommen. Und noch mehr wollen wir uns jene pedantischen Einbildungen und Ängstlichkeiten fernhalten, die, um nur den kleinsten Anstoß zu meiden, lieber jeden freien Schritt verkümmern oder versperren möchten. Alle Meister haben ihren Sinn rein gehalten und gebildet, aber sie haben ihn nicht von theoretischen Grillen ankränkeln lassen; dies kann von jedem Einzelnen aus seinen Werken bewiesen werden.

Für uns also wäre die Angelegenheit abgetan. Sie ist es aber nicht für die alte Lehre, die, von richtigen Wahrnehmungen ausgehend, überall in ein Genist von Vorschriften geraten ist, in denen sie selber den reinen Hinblick auf das Wesen der Kunst sich verwirrt hat, und den ihr Vertrauenden verwirrt. Jeder, dem die Sache am Herzen liegt, muss Abhilfe wünschen. Es ist aber leichter, einen Irrtum aufzudecken, als denselben in allen, die sich in ihm eingewöhnt, auszurotten. Umlernen, — vergessen, was man mühsam erlernt, und nochmals lernen, wo man meinte, schon fertig zu sein, ist ein saueres Stück Arbeit; nur der mag es unternehmen, dem Liebe und Treue für den Beruf die Kraft des Fortschrittes jung erhalten. Und anders als durch Umlernen ist Fortschritt und Erlösung aus dem alten Irrtum nicht möglich. Man kann nicht zugleich fortschreiten und stehen bleiben.

Unsere Lehre — um es kurz auszusprechen — strebt, aus dem Wesen der Kunst, aus dem, was in der Seele des kunstübenden und kunstauffassenden Menschen vorgeht, alle Gestaltungen der Kunst zu begreifen und zur Darstellung, zu künstlerischer Schöpfung zu fördern. Die ältere Lehre strebt in dem Teil, um den es sich hier handelt, einen Teil des Kunststoffes — die Harmonie — zu überliefern und seine Handhabung durch eine Reihe von

Digitized by Google

Verboten vor Fehlgriffen zu wahren. Den Inbegriff der hierhin zielenden Regeln und Fertigkeiten nennt sie

die Kunst des reinen Satzes;

Ziel derselben ist Vermeidung solcher Momente, die dem Gehörsinn missfällig sein könnten. Hiermit bezeichnet sie das Sinnlich-Wohlgefällige als Aufgabe der Kunst, während unsere Lehre dasselbe zwar in seiner Berechtigung anerkennt, aber damit keineswegs den Inhalt der Kunst und die eigene Aufgabe erschöpft meint. Wer sich nun diese Aufgabe setzt, kann die Kunst nicht anders als in ihrer Vollständigkeit (also auf dem Punkte der Lehre, den wir bis hierher erreicht: das melodische und harmonische Element) fassen, und findet in nichts anderem, als im Wesen der Kunst und seiner vernunftgemäßen Entfaltung — also in der vernünftigen Erkenntnis — das Gesetz für Ausübung und Lehre; hierin befindet er sich dann im Einklang mit der Kunst selber und den Künstlern, möge diesen das Wesen der Sache zu hellem, aussprechbarem Bewusstsein gekommen sein oder nicht. Wer dagegen vom Wesen der Kunst nur die Außenseite, das Sinnlich-Wohlgefällige, festhält, kann natürlich nur den Sinn, das Gehör als Richter und Gesetzgeber anerkennen. Nun ist aber der Sinn und das Sinnlich-Wohlgefällige höchst subjektiv und in seinen Bestimmungen schon darum höchst schwankend, weil es vielerlei Sinnlich-Wohlgefälliges und -Missfälliges gibt (weil z. B. das Gehaltlos-Wohlgefällige durch Leerheit, das allzulang festgehaltene Wohlgefällige durch Einerlei und Reizlosigkeit ebenso widrig wird, als das unmittelbar Sinnlich-Verletzende) und vielerlei Abstufungen. Hier sucht nun die alte Lehre ihre Rettung darin, dass sie vom »bloßen Gehör« an das »wirklich musikalisch gebildete Ohr« und »in letzter Instanz« an ein »durch Erfahrung und Übung völlig gereiftes Urteil« appelliert. Leider aber bietet sie für diese Gehör-Bildung, Erfahrung und Übung wieder keinen anderen Boden, als ihre Lehren und Verbote des reinen Satzes, die doch erst durch das gebildete Ohr gefunden oder bewährt werden sollen. Aus diesem Zirkeltanz findet sie keinen Ausgang.

Dies ist natürliche Folge der Einseitigkeit, die Kunst nur von der sinnlichen Seite auffassen zu wollen, statt in ihrer Vollständigkeit und vollen Vernünftigkeit. Daher begreift sich, dass die Lehre zuletzt an sich selber irre wird und einer ihrer jüngeren Anhänger von einem ansehnlichen Teil seiner eigenen Weisungen erinnert: sie seien »in vielen Fällen nur vom theoretischen Standpunkte aus aufzufassen, während solche und ähnliche Stellen in der Praxis, selbst im sogenannten reinen Satze, oft nach oben ausgesprochenem

Grundsatze beurteilt werden müssen«, — nämlich dass »einzelnen regelwidrigen Stimmführungen gegen (in Rücksicht auf) die Konsequenz (den Sinn) des Ganzen nicht die besondere Bedeutung beizulegen sei, die ihnen sonst (wo? außer Zusammenhang mit dem Ganzen des Satzes? theoretisch?) gebühren«. Hier ist also schon der reine Satz zu einem sogenannten geworden, das Auseinandergehen von Theorie (nämlich jener!) und Praxis ist eingestanden, die Bedeutung des Ganzen eines Kunstwerkes und der Kunst meldet sich schon an und wäre gewiss zu vollem Rechte gekommen, hätte man einen Schritt weiter, den letzten Schritt vom Alten zum Neuen (das doch eigentlich das Uralte, das Wesen der Sache, zu fassen trachtet) gewagt, statt in unentschiedener Mitte zu schweben, im Alten zu verharren und doch kein Genügen darin zu finden.

Und wenn denn das »musikalisch gebildete Ohr« Richter und Lenker sein soll, w a s t u t d i e a l t e L e h r e, u m e s z u b i l d e n, um ihm Urteil, Erfahrung, Übung für das Wohlgefällige zu verschaffen? —

Sie erteilt eine Reihe von Weisungen und Aufzeichnungen des mehr oder weniger Zulässigen oder Unzulässigen. Der Fortschritt auf dieser Bahn besteht naturgemäß in der Ausdehnung jener Weisungen, da das Nächstliegende längst und tausendmal gesagt ist. So bringt ein Lehrer folgende Fortschreitungen des verminderten Dreiklanges (S. 127 unseres Lehrbuches),

bringt zu anderen Akkorden gleiche Reihen zusammen, und hat (wie er selber bemerkt) natürlich nicht einmal alle Fälle erschöpft. Was soll nun — jedes Bedenken gegen Einzelnes beiseite gestellt — der Schüler damit anfangen? Soll er das für künftigen Gebrauch auswendig lernen? oder soll er es dem Gehör einprägen? Das letztere wird wenigstens bei der Behandlung der Mischakkorde, abgelehnt; es wird dem Anfänger geraten, »sich mit solchen Dingen nicht eher zu befassen, ehe er nicht mit der Behandlung der einfachsten Harmonien des einfachen reinen Satzes vollständig vertraut ist«, weil sonst Einsicht und Sinn verwirrt würden. Auch hier also lag es so nahe, sich dem naturgemäßen Wege, Sinn und Urteil zu bilden, rückhaltslos anzuvertrauen! — Und das ist kein einzeln stehender Fall. Ein anderer Theoretiker erkennt zwar den Mangel der alten Lehre, nicht einmal zur Begleitung gegebener Melodien anzuleiten. Statt sich aber der systematisch begründeten Methode zu bedienen, stellt er auf 193 Seiten weite Reihen von Harmoniefolgen zusammen, die man anwenden könnte, wenn die Melodie eine halbe oder ganze Stufe, eine kleine oder große Terz usw. stiege oder fiele. Natürlich (und zum Glück!) kann auch er nicht einmal erschöpfend sein.

Und nochmals der reine Satz! Wenn es denn einmal um das Sinnlich-Wohlgefällige zu tun sein soll: sind denn die Akkordfolgen No. $\frac{6}{159}$ nach der Pause, oder diese, aus demselben Lehrbuch auf das Geradewohl herausgegriffen —

so wohlgefällig? Aus unserem Standpunkte werden wir keine derselben absolut verwerfen, obgleich wir wissen, warum und wieweit sie vom Urstande der Harmonie sich entfernen. Aber neben solchen Gestaltungen sollte man nicht vor jeder verdeckten Quinte zurückschrecken, wäre nicht die ewig eingeprägte Quinten- und Oktavenscheu förmlich zur Krankheit geworden, in der man alles Unglück — und aller Weisheit Anfang und Ende sähe.

E.

Stimmlage und Stimmführung.

Zu S. 121.

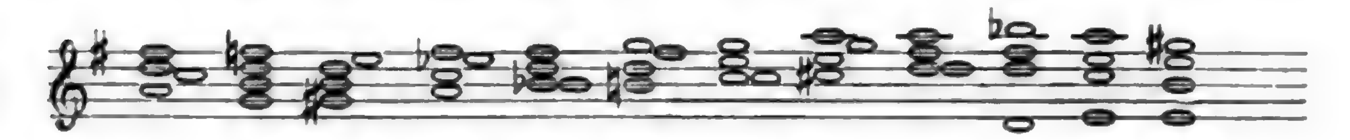
Die Grundsätze, welche Gang und Lage der Stimmen regeln sollen, haben die ersten und allgemeinsten Bedürfnisse der Stimmführung zu sichern; vor allem kommt es darauf an, jede Stimme folgerecht und zusammenhängend — fließend zu gestalten und sämtlichen Stimmen zu klarem Zusammenwirken zu verhelfen. Es ist aber schon bei der Feststellung jener Grundsätze darauf hingewiesen, dass mancherlei Abweichungen von ihnen stattfinden müssen.

Was nun die Stimmführung betrifft, so müsste, wie schon gesagt, ununterbrochen schrittweise Bewegung Einförmigkeit und Weichlichkeit zur Folge haben. Dies ist es, was unsere einstimmigen Übungen von kraft- und charaktervollerem Aufschwunge fern gehalten hat; jedes wohlgeratene Kunstwerk bietet Belege über Belege, dass sanfte stufenweise Führung mit kräftigen und weiten Schritten gemischt wird, um (tieferer Antriebe nicht zu gedenken) Anmut an die Stelle der Gleichmütigkeit, die sich in gleichem bequemem Hingang zeichnet, zu setzen. Ebenso unratsam als jene Einförmigkeit würde die entgegengesetzte, stetes Herumfahren in weiten Schritten, sein, das vor einem halben Jahrhundert in den Opernsätzen Reichardts, Righinis und anderer für großartig gelten sollte. Wenn R. Schumann in seinem 1. Quartett mit allen Stimmen, wie hier, besonders in den ersten Takten

1/185

Google

unstet aus einer Oktavlage in die andere springt, sodass es schwer ist, die zwar kühne aber doch logische Verbindung der Harmonien zu erkennen:



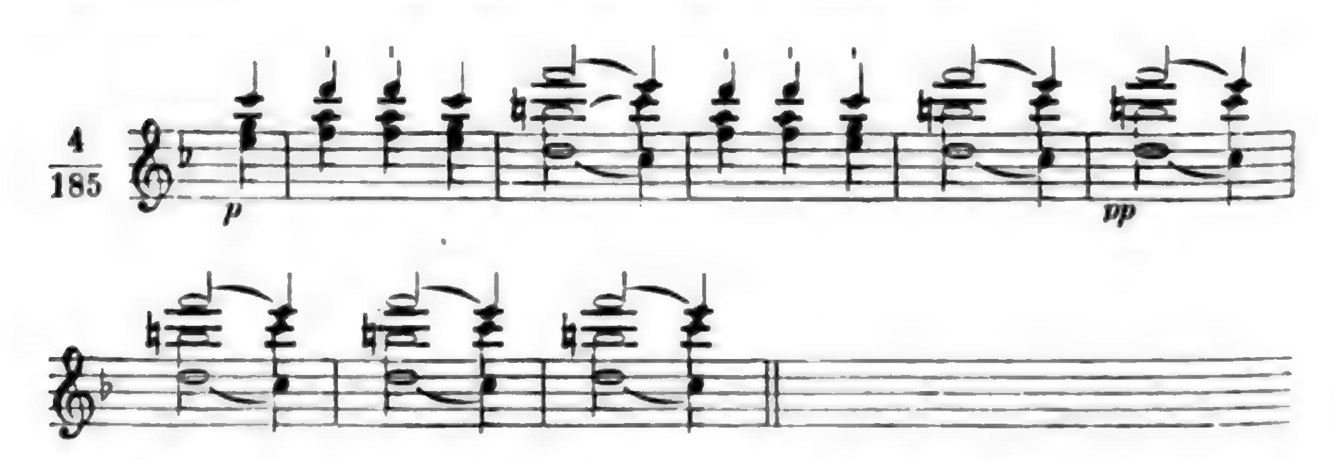
so findet eine solche Führung ihre Erklärung in der besonderen Idee und Stimmung des Werkes.

Wie wohltuend gemäßigtes und wohlgewähltes Abbeugen von den nächsten Schritten wirken kann, zeigt (unzähliger anderer Beispiele nicht zu gedenken) die freie Führung der Quinte des Dominantseptimenakkordes im Tenor (No. 193, *d*) in die Quinte des tonischen Dreiklanges. Derselben Wendung, nur in der Oberstimme und aufwärts, verdankt Beethoven die reizende Vollendung seines Seitensatzes —

(und noch einmal) im 6. Quartett, Op. 18, im ersten Satze.

Dasselbe gilt von der Harmonielage. So gewiss die mittlere Tonregion (kleine und eingestrichene Oktave) dem Zusammenklang und der Deutlichkeit aller einzelnen Töne günstiger ist, als die hohen oder tiefen Tonlagen: so gewiss gibt es wer weiß wie viele Anlässe, von jener abzugehen, in allen, den äußeren Tonlagen zugänglichen Kompositionsklassen. Wenn R. Wagner in seinem Lohengrin das Herannahen des gefeierten Helden gleichsam mit ätherischen Klängen der hochliegenden Violinen

andeutet, so handelt er vollkommen im Sinne der Situation. Von allen Komponisten schaltet aber keiner so frei und sinnig in allen Tonregionen und Harmonielagen wie B e e t h o v e n; das Entlegenste, Kühnste fasst und verwendet er so sicher als das Nächste, weil alles ihm nur Ausdruck seiner Idee, weder Effektmittel noch Unbedacht oder Zufall ist. Dies ideale Schalten hat denn auch die Folge, dass keine Tonlage abgerissen hervortritt und keine abgenutzt wird; anmutig und sinnig schwebt der Geist empor und taucht nieder, und dient die Höhe der Tiefe zum Gegengewicht. Wenn er im Scherzo der *A* dur-Symphonie so dringlich lockt wie das Ziehen der Nachtigall zum Jasminbusch hin.



(Flöte und Oboen), so liegt der höhere Reiz des Tonspieles eben darin, dass es alle Tonregionen durchflattert und selbst die Tiefe weckt.

Dasselbe gilt endlich von der L a g e d e r S t i m m e n gegeneinander. So gewiss allzuweite oder allzuhäufige Trennung den Zusammenhalt schwächt, so gewiss daher unsere Vorschrift im allgemeinen und als allgemeine Norm richtig ist, so zeigt doch schon No. 187, *a* eine durch Rücksicht auf den Gang der Stimmpaare gerechtfertigte Abweichung. Dasselbe zeigt sich in ungleich ausgesprochenerer Notwendigkeit in B e e t h o v e n s großer Sonate, Op. 106, gleich zu Anfang des ersten Satzes. Das zweite Thema der Hauptpartie tritt im Umkreise des zweigestrichenen *c* auf, wird (ein neuer Beleg für die obige Bemerkung) in der höheren Oktave wiederholt und geht in der weitesten Entfernung des Basses von den Oberstimmen —

Digitized by Google

durchaus in folgerichtiger Führung — zum Schlusse. In gleicher Ausdehnung führt Beethovens *E* moll-Quartett (Op. 59) im Schlusse, vom eingestrichenen *dis-e* beginnend, aus enger Lage die Stimmen

weit auseinander.

Fassen wir diese Bemerkungen mit so vielen ähnlichen zusammen, die teils schon gemacht worden, teils noch nachfolgen: so muss wohl, was wir über die Bedeutung aller Kunstgesetze S. 15 gesagt und oft in Erinnerung gebracht, zur festen Überzeugung werden. Es gibt kein allgemeines Kunstgesetz, als das: der Idee der Kunst und des besonderen Kunstwerkes gemäß zu verfahren; die Kunstvernunft ist der Ur- und einzige Grund jeder Gestaltung des Künstlers wie jeder Regel des wahrhaften Kunstlehrers. Diese Kunstvernunft zu erziehen und im Schaffen zur Betätigung zu bringen, ist Kern und Lebensfunken aller Kunstbildung; jede besondere Vorschrift oder Anweisung gilt nur für gewisse Verhältnisse und Absichten, neben denen hundert andere Verhältnisse und Absichten anderes fordern; die Unendlichkeit und Unermesslichkeit, die sich in der Kunst dem Geist öffnet, spottet jedes endlichen Gesetzes, in dem man sie fangen

Digitized by Google

und einsperren möchte, wie der Knabe Augustinus das Weltmeer zwischen vier Büchern.

Dies zeigt sich überall. Schon im kleinsten Harmoniegebilde stehen zwei Prinzipe vor uns, das harmonische und das melodische (S. 118), jedes mit besonderen Ansprüchen, oft unvereinbaren; schon zeigen sich im melodischen Prinzip abweichende Zielpunkte und wir erraten schon, dass die verschiedenen Organe — Klavier, Quartett, Orchester, Gesang — auch auf Stimmbehandlung die verschiedensten Ansprüche geltend machen. Welches Gesetz, außer jenem obersten, wäre für so verschiedene Verhältnisse passend und durchgreifend? und wie eng ist noch ihr Kreis gezogen! Die alte Lehre hat sich diesen Betrachtungen nur dadurch entrückt, weil der Kern ihres Trachtens einseitig und eng begrenzt, der sogenannte reine Satz, das heißt harmonischer Wohllaut war. Indes auch der Wohllaut hat, wie überhaupt sinnlicher Reiz, eine Unendlichkeit von Gestalten, Graden und Bedingungen, — daher das Ungenügen, die Fülle von Widersprüchen und Unhaltbarkeiten im Gefolge jener Lehre. Mit Recht, aber vergebens, klagt ein neuerer Vertreter derselben: die Jugend wolle jetzt alles so klar haben, dass kein Zweifel möglich sei; alle Versuche seien aber »nicht imstande gewesen, ein wirklich haltbares wissenschaftlich-musikalisches System, nach welchem durch ein Grundprinzip alle Erscheinungen im musikalischen Gebiete als stets notwendige Folgerungen sich dargestellt finden, zu schaffen«. Vergebens hat er sich bei Philosophen, Mathematikern, Physikern nach jenem Grundprinzip umgesehen und bei ihnen »das eigentlich Musikalische, worum es sich bei dem Musiker zunächst handelt«, natürlich nicht gefunden. Jenes Grundprinzip, das er sucht — nämlich kurzweg für den reinen Satz, der ihm indes auch schon problematisch geworden, ist so wenig zu finden, als eine Universalmedizin für alle Krankheiten. Und will man sich über Musik aufklären, so darf man nicht jene sachfremden Gelehrten fragen, sondern die Meister der Kunst. Aber man muss zu fragen verstehen; man muss fragen, was sie in der weiten Welt der Kunst erfahren und erlebt, nicht, wie diese weite Welt in irgend eine einseitig-abstrakte Vorstellung hineinpassen oder hineingezwängt werden könnte. Solcher Frage sind sie stumm.

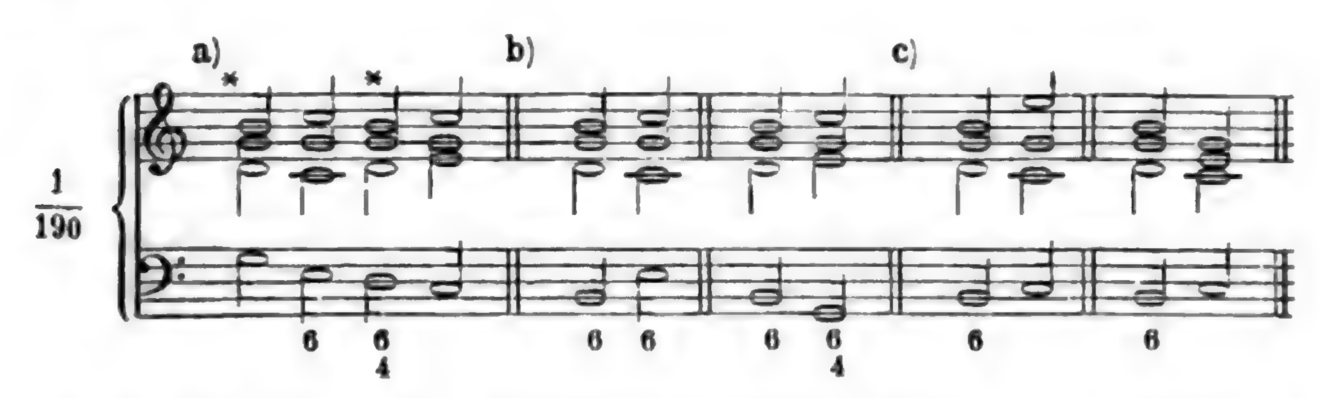
F.

Verdopplung der Terz im Dominantseptimenakkord und großen Dreiklang.

Zu S. 128.

Zweierlei ist für den tiefer Eingehenden hier bemerkenswert.

Erstens: dass die Terz im Dominantseptimenakkorde nicht verdoppelt werden darf, weil sie einen Schritt aufwärts gehen muss, mithin die Verdopplung Oktaven — oder in einer Stimme regelwidrige Fortschreitungen zur Folge haben würde, leuchtet ein. Allein das ist auffallend und verdient hier hervorgehoben zu werden: dass dieser Zug der Terz, aufwärts in die Tonika zu gehen, auch im Dreiklang der Dominante sich äußert, wenn derselbe nach dem tonischen Dreiklang fortschreitet. Hier —



haben wir bei *a* im Dominantdreiklange zuerst den Grundton, dann die Quinte verdoppelt; abgesehen von der Unfestigkeit und Weichlichkeit, die durch den auf den Sextakkord folgenden Quartsextakkord herbeigeführt wird, ist nichts gegen diese Harmonie zu sagen. Bei *b* und *c* dagegen haben wir die Terz verdoppelt und man wird ihr vordringliches Wesen nicht überhören können. Es tritt am meisten bei *b* hervor, weil hier der Akkord mit seiner aufdringlichen Terz zu Umkehrungsakkorden (im zweiten Falle gar zu einem Quartsextakkorde) führt, deren unfester Ausdruck nach solcher Herausforderung nicht befriedigen kann. Bei *c* ist wenigstens dieser Missstand beseitigt, wogegen hier wieder im ersten Falle der Diskant heftig herausfährt.

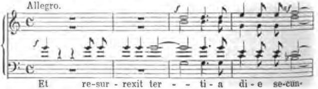
Wir nennen diese Erscheinung deswegen auffallend, weil die Verdopplung der Terz in demselben Dreiklange, wenn er in einen anderen als den tonischen Akkord fortschreitet, z. B.

2/190

minder scharf oder ungefällig hervortritt, als in den obigen Fällen. Der Grund jener Erscheinung scheint daher der zu sein, dass der Dominantdreiklang in seiner Bewegung zum tonischen Dreiklang an den Dominantseptimenakkord erinnert und wir daher nicht bloß die Verdopplung der Terz, sondern auch die regelwidrige Führung derselben (gleichsam als wäre sie Terz eines Dominantseptimenakkordes) zu ertragen haben.

Zweitens. Allein auch hier wieder ist anzuerkennen, dass allgemeine Regeln nie für alle Fälle, die äußerlich genommen unter sie fallen, bestehen können; sie verlieren ihre Geltung, wo ihr Grund wegfällt. Wir geben nur drei Beispiele.

Die Terz soll nicht verdoppelt werden, sagt die Regel, weil sie als das bestimmende, hellste, schärfste Intervall im Akkorde sonst doppelt scharf hervordringt. — Wie aber, wenn gerade diese gesteigerte Helligkeit der besonderen Aufgabe des Komponisten zusagt, vielleicht ihr einzig rechter Ausdruck ist? So hat Beethoven in der großen Messe* in künstlerischer Tiefsinnigkeit das Rechte getroffen. Nach dem Schlusse des *crucifixus, passus et sepultus* in tiefster Wehmut und Trauer, — und vor dem glänzenden Aufschwung des *ascendit in coelum* (einem weit und machtvoll ausgeführten Satze) wird die Auferstehung so verkündet:

3/190


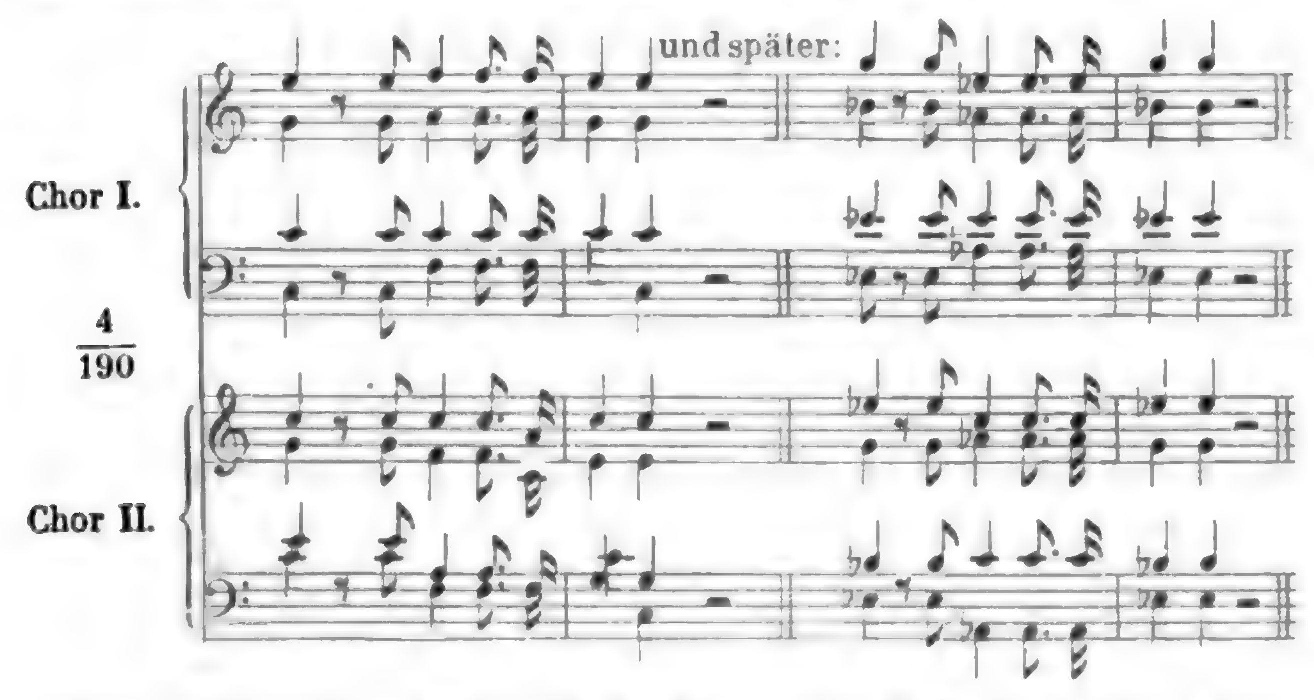
---

* In Partitur (Op. 123) bei Schott in Mainz. S. 147.

Digitized by Google

Aus dem hochtönenden Ruf des Tenors bilden die Stimmen Takt 4 zweimal Dreiklänge mit doppelter Terz. Es ist alles im hellsten Ton der Verkündigung ausgesungen; — die hohe Tenorlage, die enggeschlossene erste Harmonie, die Terzverdopplung, die Führung des Altes, der fremd eintretende Akkord auf *B*, der lieblich helle Ausgang, — alles wirkt in diesem einen Sinne zusammen.

Schon hier (vom dritten und vierten Takte) geht die Terz gegen die oben beobachtete Weise. Händel in seinem Israel in Ägypten* singt die Worte »Er gebot es der Meerflut« so —



verdoppelt nicht nur überall die Terz (statt dafür die Quinte dreifach zu nehmen), sondern führt sie auch vom Dominantdreiklang in den tonischen in der Oberstimme (also in der auffallendsten) abwärts, wie wir im letzten Falle von No. $\frac{1}{190}$.

In diesen Fällen war das Hellklingen der Terz selber Grund ihrer Verdopplung. Oft tritt letztere auch nicht um ihrer selbst willen ein, sondern um den Stimmen besseren oder folgerichtigeren Gang zu geben. So (um ein zufällig nahe liegendes Beispiel zu geben) verdoppelt der Tenor in dieser Stelle eines vierstimmigen Gesanges**.

* Klavierauszug bei Simrock in Bonn. S. 52.

** Wanderlied von W. Müller, komp. v. Verf., bei Siegel in Leipzig.

zweimal die Terz, statt mit dem Bass in *c* und *b* zusammen zu treten; das erste Mal geschieht es in einem kleinen, das zweite Mal in einem großen Dreiklange. Warum? — Er vereinigt sich so mit dem Basse zu gleichmäßigem Gang und bildet mit ihm einen Gegensatz gegen den Diskant, von dem er nach Tonfolge und Rhythmus ganz geschieden ist. Es ist eine gewiss schon oft angewendete Form, — aber eben darum beweisend.

G.

Das Mollgeschlecht und die normale Molltonleiter.

Zu S. 149.

So einleuchtend man die Notwendigkeit finden muss, die Molltonarten mit kleiner Terz und großer Septime zu bilden, so wenig darf es doch befremden, viele, selbst erfahrene und einsichtsvolle Lehrer damit in Widerspruch zu betreffen. Wenn die erste und allgemeinste Wirkung der Musik ein Sinnenreiz, jeder zuerst auf diesen angewiesen ist, ehe er zu der tieferen geistigen Teilnahme gelangt, so kann es gar nicht anders geschehen, als dass man sich zunächst von jenem herben Schritt der übermäßigen Sekunde scharf berührt, beunruhigt zu seiner Vermeidung auf diese oder jene Weise eingeladen findet.

Aus diesem Grunde finden wir selbst recht und wohlgetan, Anfänger bei technischen Übungen im Klavierspiel usw. die Molltonleiter vorerst in der »melodischen« Form, z. B. *A* moll mit

a h c d e fis gis a, — a g f e d c h a

üben zu lassen, — vorausgesetzt, dass die Übung der Molltonleiter in diesen beiden Umgestaltungen überhaupt notwendig oder dienlich befunden wird, was wir hier nicht zu untersuchen haben. Denn das junge Ohr würde durch öftere Wiederkehr jener herben Sekunde ohne tieferen, ohne Gefühlsgrund unnötig verletzt und endlich an das Rauhere gewöhnt oder abgestumpft. Nur sollte dann die harmonische Tonleiter später gezeigt und gelegentlich ebenfalls geübt werden und der Lehrer sollte für sich und den Schüler das Bewusstsein festhalten, dass die Tonart anders lautet als die zu technischen Übungen umgebildete Tonleiter. Er sollte sich dabei sagen: dass Tonart und Tonleiter nicht geschaffen sind, angenehm oder sanft zu klingen (denn das

ist gar nicht der einzige oder höchste Zweck der Tonkunst und kann, wo es sein soll, vom Komponisten durch hundert andere Weisen ebenfalls erreicht werden), sondern nur dazu: eine genügende feste Grundlage für Komposition in melodischer und harmonischer Hinsicht abzugeben. Beiläufig würde, wenn man die Molltonart mit doppelter Sexte und Septime bilden wollte, die Harmonielehre — und zwar nicht bloß nach unserem System, sondern nach jedem möglichen — den Schüler unvermeidlich zum Schwanken und in Unsicherheit bringen; bei der doppelt vorhandenen Sexte und Septime würden alle Harmonien, in denen eines dieser Intervalle auftritt, zweifelhaft werden, man wüsste nie sicher, welcher Akkord auf oder mit diesen doppelten Stufen gebildet werden ob z. B. in *A*moll auf der sechsten Stufe der Dreiklang *f-a-c* oder *fis-a-c* heißen solle und ob der letztere Akkord in *A*moll oder *G*dur stehe; es würde dann ferner jede Molltonart außer ihrem eigenen Dominantseptimenakkorde noch zwei fremde haben — und was des Verwirrenden und Bedenklichen mehr wäre.

Von diesen unseren Grundsätzen hat sich auch niemals einer unserer Meister entfernt. In ihrer Modulation, z. B. ihren Schlussformeln, legen sie die Molltonart, wie sie S. 147 erwiesen ist, zum Grunde; melodisch aber, namentlich in Gängen und Läufern, gebrauchen sie, wie es eben ihrem besonderen Zwecke zusagt, bald die mildernden Abänderungen, bald die unveränderte Tonleiter in ihrer ganzen Strenge. So finden wir bei Mozart im zweiten Finale des Don Juan*,

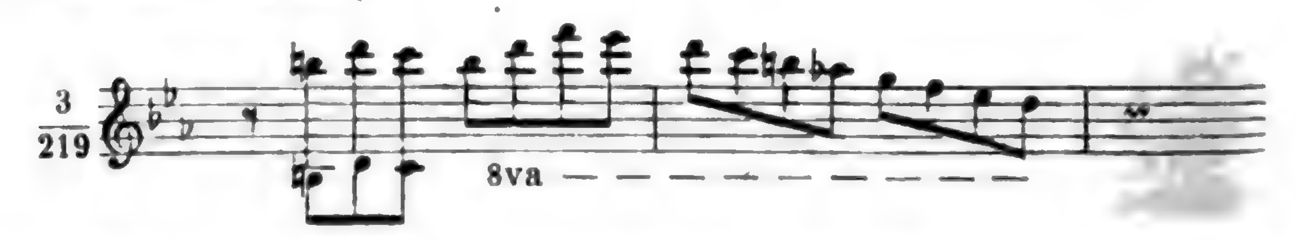
bei den schauerlichen, so mild beginnenden und allmählich so durchbohrend eindringenden Mahnungen des Geistes erst die Molltonleiter in ihren beiden milderen, glatt überhingehenden Ab-

* S. 482 der Breitkopf & Härtelschen Partitur.

Digitized by Google

änderungen, dann aber in ihrer ganzen Herbigkeit; so in der luftig und geistvoll vorüberklingenden *C*dur-Fantasie mit Fuge* von Mozart die Molltonleiter öfter in ihrer ursprünglichen Herbe (Takt 2, 6, 19 usw.), daneben in ihrer milderen Umbildung. Selbst in der freundlich feierlichen Ouvertüre zur Zauberflöte wird, und zwar zu Anfang des zweiten Teiles,

die Molltonleiter in ihrer strengen Form in einer einzigen Durchführung viermal, dann in den bekannten anmutigen Gängen von Flöte und Fagott



noch zweimal (eine Versetzung der Tonfolge ungerechnet) gebraucht. Auch in Beethovens *F*moll-Sonate Op. 2 im ersten und letzten Satze, wie im Finale seiner Sonate pathétique, — in Glucks unsterblichem Klagegesang (in der tauridischen Iphigenie)

finden wir sie in bedeutungsvollster Weise wieder. Selbst der glatte Piccini kann sich ihrer nicht enthalten. In seiner Iphigenie in Tauris will er Akt 1 Szene 6 den Sturm malen (Er will, aber der Sturm will nicht) und setzt mit ausdrücklicher Vorzeichnung

die normale Molltonleiter in Bewegung. Leicht könnten gleiche

* Oeuvres complètes de Mozart, Bd. 8 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe

Beispiele aus allen Meistern und Komponisten in Masse zusammengetragen werden.

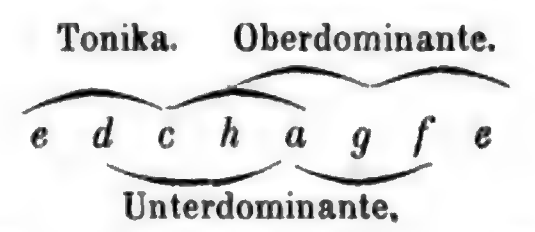
Den Tonsetzern stehen mithin auch hier diejenigen Theoretiker und Lehrer gegenüber, welche sich nicht über die Sphäre des Wohlklanges oder — wie man genauer sagen müsste — des Sanft- und Weichklanges zum höheren Begriffe der Kunst erheben mögen. Ihr Widerspruch gegen die harmonische Molltonleiter ist nicht neu; schon der alte Marchettus von Padua (vergl. S. 430) hat in Bezug auf die lydische Tonart sich ebenso zu helfen gesucht, wie jetzt seine Genossen bei der Molltonleiter. Dem Alten, der hinter den Kirchentönen das reine System unserer Tonarten ahnen mochte, stand sein Vermittlungsversuch wohl an. Den Nachgeborenen von Bach, Gluck, Mozart und Beethoven sollte wenigstens ein Zweifel aufsteigen, ob etwas, was jenen und so viel anderen Tonsetzern genehm, ja notwendig erschienen, wirklich unleidbar und unzulässig sei.

Aber — ist denn Molltonleiter und Molltongeschlecht wirklich so, wie wir sie S. 147 gezeigt, und durchaus nicht anders zu bilden?

Wir wollen nicht unterlassen, wenigstens ganz kurz anzudeuten, dass allerdings eine Reihe neuerer Theoretiker einen anderen Weg eingeschlagen haben, der freilich schließlich wieder dahinführte und führen musste, unser heutiges Mollsystem mit Duroberdominante (also auch die Skala mit der übermäßigen Sekunde) anzuerkennen. Diese neueren Theoretiker (zu denen der Herausgeber dieser Auflage gehört) sehen die reinste Form der Molltonleiter, diejenige, welche der Durtonleiter als völliger Gegensatz entspricht, in der Folge

e d c h a g f e

finden in *f e* deren natürlichen Schlussschritt (entsprechend dem *h c* der Durtonleiter) und weisen auf die Häufigkeit der fallenden kleinen Sekunde in alten, besonders nordischen Volksliedern, wie auch in alten Kirchenmelodien hin (vergl. das § 83 über die phrygische Kirchentonart gesagte). Diese Skala, als deren Fauptharmonie (Tonika) dann nicht der *E*mollakkord, sondern der *A*mollakkord angesehen werden muss, besteht aus Tönen dreier Mollakkorde:



Wie bereits § 15 (Begründung der Mollharmonie) für die natürliche

Digitized by Google

Begründung der Mollharmonie auf eine völlig gegensetzliche Betrachtungsweise derselben hingewiesen wurde — eine Erklärung der Mollharmonie, welche schon der berühmte Zarlino (1517 bis 1590), sowie später Tartini (1692—1770) und Moritz Hauptmann (1792—1868) festhalten zu müssen glaubten — so bedingt die von den neuesten Theoretikern durchgeführte Erklärung der Molltonart eine gleiche gegensätzliche Auffassung aller harmonischen Beziehungen für das Mollgeschlecht. Im Sinne jener abwärtsgehenden Bildung der Mollharmonie (§ 15) erscheint nämlich nicht die Molloberdominante sondern die Mollunterdominante als der nächstverwandte und aus der Molltonika erwachsene Mollakkord und dieser Mollunterdominante wächst ebenso eine Unterseptime zu, wie der Oberdominante ihre Oberseptime. Damit erscheint in *A* moll ein dem Dominantseptimenakkord *g h d f* analog gebildeter Akkord in *h d f a*, dessen Intervalle genau die umgekehrte Lage derer des Oberdominantseptimenakkordes aufweisen. Der Molloberdominante der Molltonart fällt damit die Rolle zu, welche in Dur die Unterdominante spielt. Dieses reine Mollgeschlecht ist jedoch in unserer heutigen Musik kaum mehr nachweisbar; seine Aufstellung ist besonders für das Verständnis der antiken Musiktheorie von Bedeutung. Wenn es auch wahrscheinlich bei der Erfindung vieler alter Kirchenmelodien eine bedeutsame Rolle gespielt hat, so muss doch darauf hingewiesen werden, dass es zur Zeit des mehrstimmigen Satzes in den Kirchentonarten bereits aus dem Bewusstsein der Tonsetzer verschwunden war. Das moderne Moll, das Moll unserer Epoche, hat sich, wie wir sahen, aus den mehrstimmigen Sätzen der Kirchentöne heraus entwickelt, und kann die Duroberdominante nicht entbehren. Mag man nun diese Duroberdominante für einen historisch gewordenen Ersatz der eigentlichen Oberdominante (die ein Mollakkord wäre) halten, oder aber sie von Hause aus für das angemessene und natürliche erklären, auf alle Fälle muss zugestanden werden, dass durch den Eintritt der Duroberdominante in die Harmonie des Mollgeschlechtes diese für die Schlüsse dieselbe Bedeutung gewonnen hat, welche die Oberdominante in Dur hat, und dass damit der Unterdominante eine ähnliche Rolle zugefallen ist, wie der Unterdominante der Durtonart.

Kein Theoretiker übrigens versucht, das *fis* der aufsteigenden *A* moll-Tonleiter in ähnlicher Weise harmonisch zu begründen wie etwa das *g* der herabgehenden; vielmehr halten alle *fis* nur für einen melodischen Übergangston zu *gis*. In der heutigen praktischen Handhabung der Molltonart erscheint tatsächlich *g* nur als melodischer Übergangston oder Hilfsnote neben *f*, wie *fis* neben *gis*, sodass, abgesehen von den letzten Motivierungen, die

Theoretiker darin übereinstimmen, dass als harmonisch bedeutsame Töne die kleine Sexte und große Septime heute das gewöhnliche sind.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, dass Moritz Hauptmann* ganz richtig erkannte, dass etwas, dem Eintritt der Duroberdominante in das Mollgeschlecht Ähnliches, der Eintritt der Mollunterdominante in das Durgeschlecht ist (er nannte ein Dur, das die Mollunterdominante benutzt, Molldur). Dass dieses Molldur nicht eine gleiche Bedeutung in der praktischen Tonkunst erlangen konnte und erlangen kann, ist nach dem, was wir über die hervorragende Bedeutung der Oberdominante gegenüber der Unterdominante der Durtonart erfahren haben, wohl nicht verwunderlich.

H.

Der Nonenakkord.

Zu S. 160.

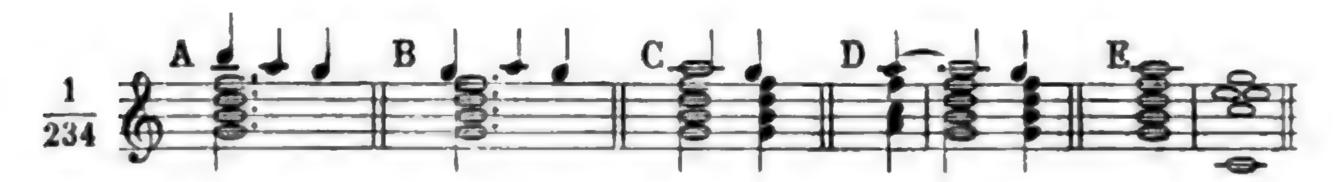
Im Lehrgange, dessen nächster Zweck praktische Unterweisung ist, haben wir den kleinen Nonenakkord an der Stelle (S. 150) zusammengefügt, wo wir seiner zu praktischer Verwendung bedurften, den großen Nonenakkord aber, der im Lehrgange keineswegs als Bedürfnis gefordert war, nach dem Vorbilde des kleinen erst zusammengestellt, um den in Moll entdeckten Gewinn auf Dur zu übertragen. Für den praktischen Zweck genügte das auch, umsomehr, da große und kleine Nonenakkorde überall in den Kompositionen zu finden sind. Sie sind da, folglich muss man sie behandeln lernen.

Allein das bloße Dasein von fünf terzenweise übereinanderstehenden Tönen erklärt oder rechtfertigt noch nicht die Annahme, dass dieselben einen eigenen Akkord bilden. In der Tat hat ein Teil der Theoretiker das Dasein des Nonenakkordes nicht anerkannt, sondern das Zusammentreffen seiner Töne bald aus der Lehre vom Durchgange, bald aus der vom Hilfston oder vom Vorhalt erklärt, oder doch stillschweigend protestiert, indem sie dem Nonenakkord seinen Namen vorenthielten und ihn »Septimenakkord mit hinzugefügter None« nannten, eine Be-

* Die Natur der Harmonik und der Metrik (2. Aufl. 1873.)

Digitized by Google

nennung, der man wenigstens nicht lakonische Kürze vorwerfen kann. Jene Erklärungen sind auch keineswegs ganz grundlos. Die None *a* hier



bei *A* ist in der Tat ein Durchgang von *h* nach *g*, die bei *B* ist ein Hilfston, auch die bei *C* muss eben dafür, die bei *D* für einen Vorhalt gelten, — denn in all diesen Fällen mangelt es dem Zusammenklange der Töne *g h d f a* an der Bestimmung des Nonenakkordes, sich in den tonischen Dreiklang aufzulösen. Wo dagegen diese Bestimmung hervortritt (oben bei *E*), zeigen sich die Begriffe von Durchgang usw. nicht anwendbar und muss man den Akkord anerkennen.

Und warum sträubt man sich, das Dasein eines Akkordes anzuerkennen, der ebensowohl in der natürlichen Entfaltung des Tonsystems begründet ist, wie seine Vorgänger? In dieser Entfaltung, die ganz streng der arithmetischen Progression 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9 folgt, entsteht zuerst der Urakkord, der Durdreiklang (*c-e-g* = 4 : 5 : 6), dann der Dominantseptimenakkord auf demselben Grundtone (*c-e-g-b* = 4 : 5 : 6 : 7), dann folgt (7 : 8) eine neue Oktave des Grundtones, die aber selbstverständlich keinen neuen Akkord ergibt, und hierauf die None (4 : 9) des Grundtones, die den Nonenakkord *c-e-g-b-d* = 4 : 5 : 6 : 7 (: 8) : 9) ergibt. Ebensowohl könnte man theoretisch dem Dominantseptimenakkorde das Recht des Daseins bestreiten, als dem Nonenakkorde.

Diese Rechtfertigung trifft zunächst nur für den großen Nonenakkord zu. Allein der kleine oder Mollnonenakkord hat, gleich dem Molldreiklang und dem ganzen Mollgeschlecht, seinen Ursprung nicht in der Obertonreihe, sondern ist als Gegensatz gegen das ursprüngliche und naturgemäße Durgeschlecht mit seinem Durdreiklang und Durnonenakkord aus ihm und nach seinem Vorbilde vom Geist und Bedürfnisse der Kunst geschaffen worden. Die Durgestalten, und namentlich der Durnonenakkord mussten vorangehen, um den Mollgestalten das Dasein zu geben und zugleich ihnen zur Rechtfertigung zu helfen. Dass wir bei den Nonenakkorden den kleinen oder Mollnonenakkord vorangestellt, ist nur eine Folge des methodischen Grundsatzes, keine Gestaltung eher aufzuführen, als ihre Notwendigkeit oder Unentbehrlichkeit zu ihr hindrängt.

Unter denen, die das akkordische Dasein des Nonenakkordes abweisen, ist auch der verdiente M. Hauptmann (Harmonik und

Metrik) zu nennen. Allein er tritt für seine Ansicht in viel gedanklicherer Weise auf. Können wir auch hier nicht Raum finden, seiner ganzen Entwicklung nachzugehen, so sind wir doch dem hochgeachteten Manne, wie unseren Lesern, schuldig, wenigstens auf seinen Standpunkt im Gegensatz zum unsrigen hinzudeuten.

Hauptmann weist auf die bekannte Verhältnisreihe

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9 . . . . .
C c g c e g b c d . . . . .

mit der Erinnerung hin, dass das Verhältnis 6 : 7 einen Ton ergebe, der tiefer sei, als die »reine Intonation« (nämlich nach unserem System von zwölf gleichgestimmten Halbtönen) verlange, dass folglich aus jener Verhältnisreihe nur der Durdreiklang sicher hergenommen werden könne. So gewiss die Bemerkung richtig ist, so wenig scheint sie uns doch gegen die Anwendbarkeit des Verhältnisses 6 : 7 für die Begründung des Dominant- und weiter des Durnonenakkordes zu sprechen. Das zu tiefe *b* gehört eben der Reihe der Naturtöne an, die für unser System allesamt haben modifiziert werden müssen. Dieses Natur-*b* ist um ein weniges tiefer, als das von uns gebrauchte, aber es steht viel zu hoch, als dass es etwa für *a* gelten könnte; die Abweichung ist so gering, dass sie bei der Anwendung im Kunstwerke garnicht, oder doch nur kaum von dem schärfsten und gebildetsten Ohr bemerkt wird. Wir dürfen also, wo von Tonkunst gehandelt wird, dieses *b* — und damit den Dominantseptimen- und Durnonenakkord — für annehmbar und gerechtfertigt erachten.

Nicht diesen Weg geht unser geehrter Kunst- und Lehrgenosse. Ihm ist »der Septimenakkord Zusammenklang zweier durch ein gemeinschaftliches Intervall verbundenen Dreiklänge«; nehmen wir den ersten S. 76 angeführten Septimenakkord in dieser Herstellungsformel

	c	*e*	*g*
a	*c*	*e*	
a	*c*	*e*	*g*

als Beispiel. »Wenn also (heißt es S. 158 weiter) immer nur zwei Dreiklänge, die ein gemeinschaftliches Intervall enthalten, als Septimenakkord verbunden erscheinen können, so ist überhaupt eine über die Septimenharmonie hinausgehende Kombination als Dreiklangsverbindung nicht möglich.« Hiernach sollen die Dreiklänge *c-e-g* und *g-h-d* sich nicht zu einem Nonenakkorde *c-e-g-h-d* verbinden können — und der Nonenakkord wird zu einem »sogenannten«.

Wenn wir erst jene Zusammenfügung von zwei Dreiklängen als wohlbegründet anzuerkennen vermöchten, so würden wir auch gegen die von dreien, z. B.

c - e - g
e - g - h
g - h - d
c - e - g - h - d

nicht allzuviel einzuwenden finden. Aber diese ganze Zusammenfügung von zwei oder drei Dreiklängen, die nicht einmal tiefen (dominantischen) Zusammenhang haben, sondern nur den äußerlichen zweier gemeinschaftlicher Töne, vermögen wir nur für ein äußerliches, mechanisches Verfahren anzuerkennen. Die Natur des Tonreiches ergibt nicht zwei Dreiklänge nebeneinander, sondern sie treibt aus irgend einem Urtone, z. B. *C*, wie aus einer Wurzel erst den Urdreiklang, dann den Dominantseptimen- und Durnonenakkord nach einheitsvollem Gesetze hervor, das für die natürliche Tonreihe mathematisch erwiesen ist und durch die Temperatur der Töne nicht aufgehoben, nicht — oder kaum — berührt wird, weil eben die Abweichung der temperierten Töne sich der Wahrnehmung ganz — oder fast ganz entzieht.

Die naive und sehr beherzigenswerte Bestärkung jenes genetischen Verfahrens, das die Natur selbst gelehrt hat, ist aber in der Kunst selbst zu finden, die immer und immer wieder in ihren Werken auf diesen Weg einlenkt, von *g-h-d* auf *g-h-d-f* und ferner auf *g-h-d-f-a* weitertreibt. Es lässt sich erweisen, dass die überlegene Harmoniekraft Seb. Bachs und Beethovens wesentlich (natürlich nicht einzig) auf diesem genetischen Verfahren beruht, das jene Meister instinktiv ergriffen und festgehalten haben.

Wie die übrigen Septimenakkorde im Dominantseptimenakkord ihren Ursprung gefunden, ist bereits gesagt. Im vollen Gegensatze dazu führt die mechanische Zusammenfügung zuerst zu den Septimenakkorden *a-c-e-g* und *c-e-g-h*, die man, der Wichtigkeit des Dominantseptimenakkordes gegenüber, fast entbehrlich nennen könnte.

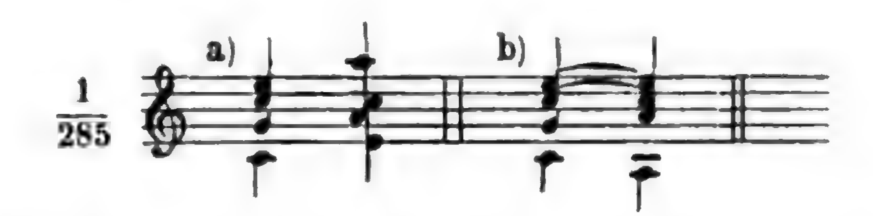
I.

Die Lehre vom Querstande.

Zu S. 192.

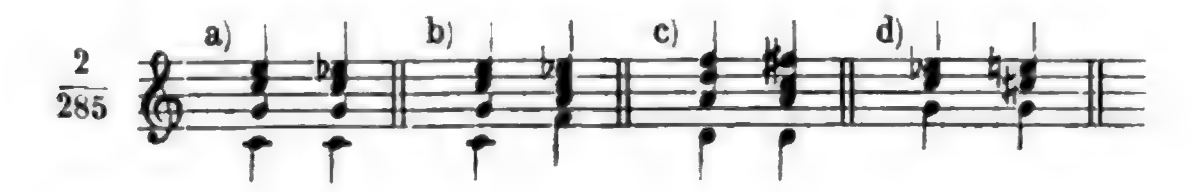
So gewiss es wahr ist, dass der nach unseren Grundsätzen die Stimmen Führende von selbst schon vor dem widrigen **Querstande** bewahrt bleibt, so dürfen doch einige nähere Betrachtungen über diesen Gegenstand schon deswegen nicht fehlen, weil die ältere Lehre denselben zur steten Anregung gebracht und die ängstlichsten, — ja, wenn man sie befolgen wollte, hemmendsten Vorstellungen davon gefasst hat.

Wenn wir von einem Akkorde zu einem anderen schreiten, der mit dem ersteren einen oder einige Töne gemeinschaftlich hat, so behalten wir diese bekanntlich (S. 79) in der Regel in denselben Stimmen bei, erachten z. B. für das Nächstliegende und Geradeste, nicht wie bei *a*, —



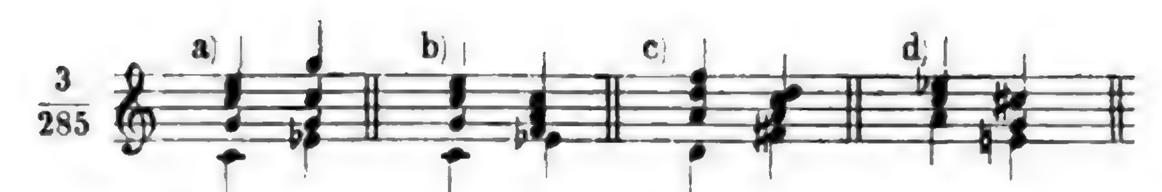
sondern wie bei *b*, zu schreiben; bei *b* bleiben die beiden Akkorden gemeinschaftlichen Töne *c*, *e* liegen, während bei *a* alle Stimmen unruhig durcheinander fahren.

Bringt nun der folgende Akkord eine schon im vorhergehenden Akkorde vorhanden gewesene Stufe, aber erhöht oder erniedrigt wieder,



so liegt es ebenfalls am nächsten, sie derjenigen Stimme zuzuerteilen, die zuvor dieselbe Stufe, wenn auch in anderer Gestalt (erhöht oder erniedrigt), gehabt hat. Daher erscheinen in vorstehenden Fällen *es*, *fis*, *e* und *cis* in denselben Stimmen (Diskant und Alt), die zuvor *e*, *f*, *es* und *c* gehabt haben. Weicht man von diesem natürlichen Wege ab, gibt man die veränderte Stufe einer anderen Stimme, als der, welche zuvor dieselbe hat hören lassen:

Digitized by Google

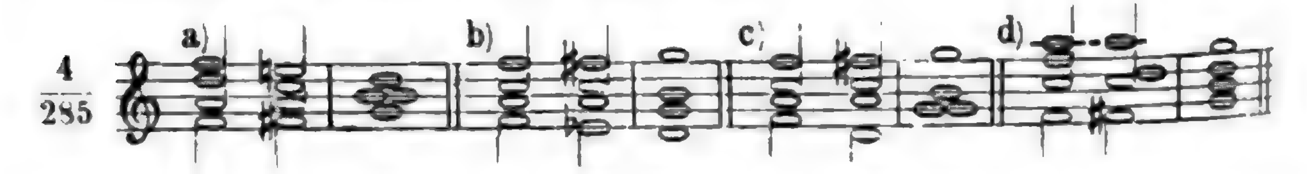


so haben die Stimmen nicht den nächstliegenden, bequemsten Fortgang, und stehen überdem gegeneinander in Widerspruch und Widerverhältnis. Bei *a* und *b* nämlich scheint der Diskant in *C*dur, der Bass dagegen in *C*moll zu stehen; bei *c* der Diskant in *D*moll, der Bass in *D* oder *G*dur; bei *d* deutet der Diskant etwa auf *C*moll und *D*moll, der Bass auf *C*dur.

Ein solches Widerverhältnis einer Stimme gegen die andere heißt nun, wie S. 192 gesagt ist, querständig oder Q u e r s t a n d; die frühere Theorie hat sehr ängstlich und umständlich davor gewarnt. W i r können auf die ganze Sache weniger Gewicht legen, und zwar nicht bloß deswegen, weil nach den bisher mitgeteilten Gesetzen über Stimmführung die meisten Querstände schon von selbst vermieden werden müssen (wie könnten wir z. B. Fortschreitungen wie die in No. $\frac{3}{249}$ statt der in No. $\frac{2}{249}$ mitgeteilten machen?), sondern auch: weil wir uns nie einseitig entscheiden, und daher querständige Verhältnisse aus bestimmten Gründen wohl gestatten mögen. — Diese Gründe sind das Einzige, worauf hier noch hinzuweisen ist.

Der Querstand erscheint widrig, weil die Stimmen nicht folgerichtig und bequem fortschreiten, und eine der anderen dem Inhalte, der Tonart nach widerspricht. Wo dies e n t w e d e r n i c h t der Fall ist, o d e r w o die Härte des Widerverhältnisses unserem Zwecke zusagt, o d e r e n d l i c h, wo wir durch die vorübergehende Unannehmlichkeit höheren Gewinn erlangen: da werden wir uns unbedenklich den Querstand erlauben. Man darf, wie wir schon anderwärts bemerkt haben, seinen Sinn nicht verweichlichen, nicht jede Herbigkeit aus Schmeichelei und Verzärtelung fliehen. Der Künstler, der den ganzen Inhalt seines Geistes redlich und wahr offenbaren soll, muss am rechten Ort auch das Härteste auszusprechen nicht scheuen. Diese Treue eines starken Charakters ist von der Roheit eines ungebildeten Geistes und der Schöntuerei und Feigheit einer verweichlichten Seele gleich weit entfernt.

Bei der Aufsuchung nicht unzulässiger Querstände kommen wir zuerst auf Fälle, in denen die zu verwandelnde Stufe in zwei Stimmen zugleich vorhanden ist, und natürlich nur in einer zur Verwandlung fortschreiten kann. Hier z. B.



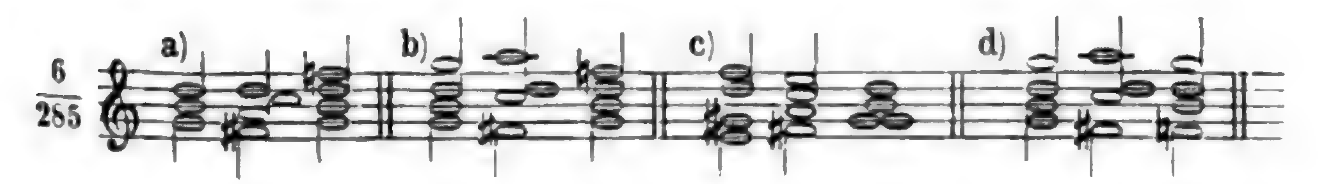
kann natürlich bei *a* mit der Unterstimme nicht auch die Oberstimme nach *fis* gehen, ohne Oktaven zu machen. Haben wir nun die Verdopplung im ersten Akkorde zugelassen (und sie kann in vielen Stimmlagen unvermeidlich werden), so müssen wir eines der beiden *f* abweichend führen. Dasselbe ist bei *b*, *c* und *d* der Fall. Eben weil man nicht anders kann, weil die Stimmen so wohl und bequem wie möglich geführt sind, finden auch die Fortschreitungen kein Bedenken. — Bei dergleichen Fällen kommt es übrigens darauf an, welche Stimme die widerspruchsvolle Fortschreitung übernimmt; wir haben dies schon bei No. 312 beobachtet. Allein auch in dieser Hinsicht wird der Komponist durch mancherlei Gründe der Stimmung, Betonung usw. oft zu der scheinbar querständigen Führung bewogen und kann dabei in seinem vollen künstlerischen Rechte sein. Wenn Meyerbeer irgendwo die Singstimme (Bass) wie hier bei *a* —

5/285

von *b* nach *d* hinaufführt, während eine Mittelstimme der Begleitung von *b* nach *h* hinabgeht: so gewinnt er damit einen scharftreffenden Ausdruck schmerzlichen Gefühls, einen starken Accent für die Hauptnote seines Gesanges. Er hat wohlgetan — und es ist nicht einmal nötig, zur Verteidigung des Satzes darauf hinzuweisen, dass das querständige *h* an derselben Stelle erscheint, wo die Singstimme (die man sich als Hauptstimme ohnehin eine Oktave höher zu denken haben würde, wie bei *b*) es hätte nehmen müssen. Der regelrechte Akkordgang, der *b* nach dem nächstgelegenen *h* geführt hätte, würde unfruchtbar für den Ausdruck gewesen sein.

Milder tritt das querständige Verhältnis auf, wenn der widersprechende Ton den Schein einer neu eintretenden Stimme annimmt, der Querstand gleichsam verhehlt wird,

6/285



wie bei *a*, oder wenn die querständig aufeinander treffenden Stimmen verschiedene, aber nahverwandte Tonarten andeuten,

wie bei *b*. Bei a geht offenbar *d* nach *f* und *c* nach *d*. Da aber im letzten Akkorde dasselbe *d* erscheint wie im vorigen, so überredet uns das Ohr, es sei dasselbe, *c* sei (der Regel gemäß) nach *h* gegangen und *f* eine neue, frei und rücksichtslos eintretende Stimme. Bei *b* haben wir dieselbe Modulation vor uns, aber in anderer Akkordlage. Jene Täuschung ist nicht vorhanden und das Widerverhältnis tritt stärker hervor, obwohl bei der nahen Verwandtschaft von *C* und *G* dur keineswegs zu herbe. Dasselbe gilt von *c*; sind hier auch die Tonarten (*A* moll und *G* dur) nicht nächstverwandt, so hilft wieder der glatte Gang der Stimmpaare über den Widerspruch hinaus. Nur bei *d* überzeugen wir uns, wie viel gelinder die Modulation von *b* in unser Gehör eingeht, wenn der Querstand vermieden wird*.

Ähnlich verhält es sich, wenn das querständige Verhältnis in Akkorden eintritt, die zu verschiedenen, unterscheidbaren Sätzen oder Gliedern gehören. Hier

7/285

bilden im ersten Beispiele vier und vier Akkorde ein Glied (Motiv) für sich, und deshalb finden wir das querständig eintretende *cis* nicht in Widerspruch mit dem *c*, das im vorigen Gliede von einer anderen Stimme angegeben ward. Im zweiten Beispiel fassen wir je zwei Akkorde als ein Glied und ertragen das *cis* im zweiten Gliede als einen gleichsam neuen Eintritt. Wenn in beiden Fällen der querständige Ton unleugbar schärfer empfunden wird, so dient er nur, die Abschnitte deutlicher zu bezeichnen. Dasselbe findet in nachstehenden Sätzen statt.

(Mozarts Ouv. zu *Così fan tutte.*)

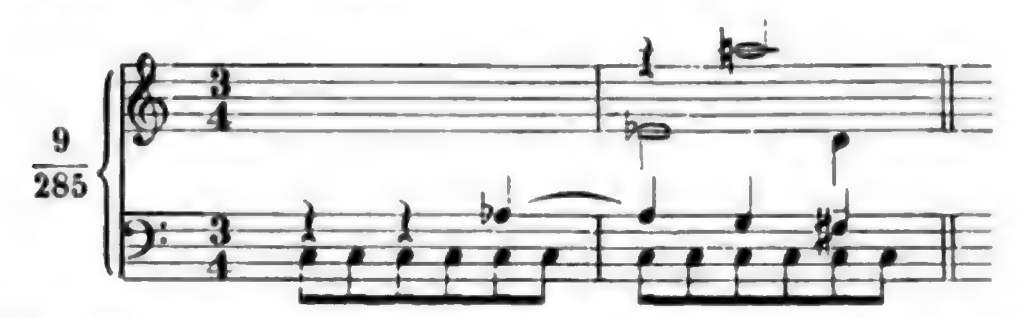
8/285

Von hier aus wird begreifich, dass der Querstand in all' seiner Herbigkeit sogar willkommen, der einzig rechte Ausdruck sein

* In den vorstehenden und nächstfolgenden Beispielen erscheinen mancherlei bisher (bis zu S. 192) noch nicht erklärte Tonverbindungen. Man halte vorerst an ihnen fest, was sie eben hier beweisen sollen, und erwarte die nähere Verständigung von späteren Paragraphen.

Digitized by Google

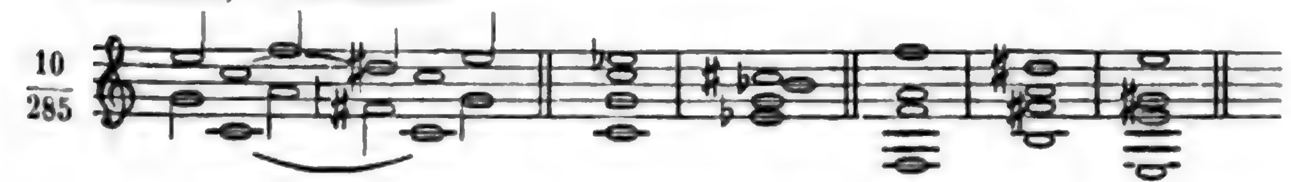
kann, wenn es gilt, eine Stimme oder einen Ton scharf, entscheidend, — durchschneidend einzuführen. Als Beispiel diene eine, in neuerer Zeit von deutschen und französischen Kunstgelehrten (wie früher von verweichlichten Italienern) vielbesprochene Stelle aus der Introduktion zu einem Mozartschen Quartett, in *C*dur. Mozart beginnt so:



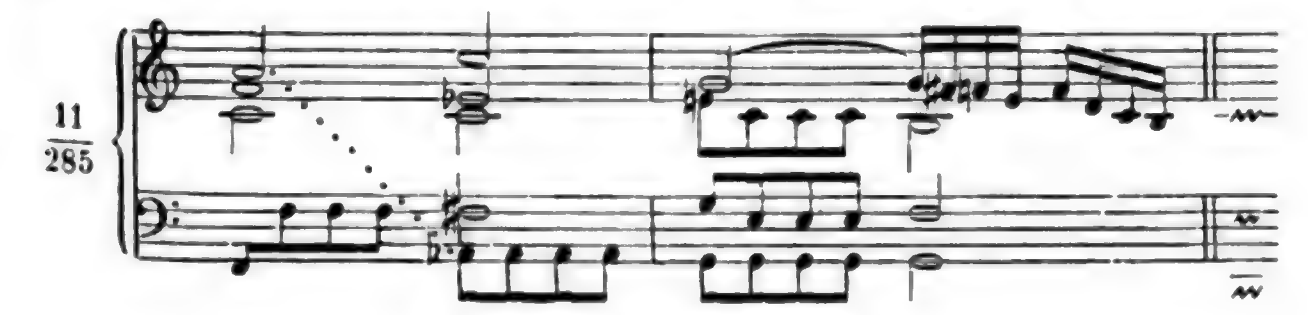
in einer dunklen Weise, ehe er sich in das frische *C*dur wirft. Die zweite eintretende Stimme lässt uns ungewiss, ob *c-f-as* (*F*moll) oder *c-es-as* (*As*dur) erscheinen werde, die folgende Stimme entscheidet für das letztere, — und mit dem nächsten Eintritte (der Oberstimme) zerreißt Mozart diese Harmonie, hält uns wieder in peinlicher Ungewissheit, — um sich endlich auf dem sechsten Viertel entschieden nach *G*dur, der Dominante des Haupttones (und von da weiter) zu wenden. Wer sieht nicht, dass dieser einschneidende Ton — er bildet einen Querstand gegen das unmittelbar vorhergegangene *as* der zu zweit eingetretenen Stimme — eben der Idee des Tondichters ganz eigen und unentbehrlich ist? Hätte Mozart das zuerst erscheinende *as*, oder das dagegentretende *a* missen, oder letzteres nur verzögern wollen: so wäre der Sinn seines Satzes, — und im letzteren Falle zugleich die strenge Folgerichtigkeit seiner Stimmeintritte, die Viertel auf Viertel treffen, verloren gewesen.

Daher sind auch Querstände wohl angewendet, wenn man, zumal in langsamer Harmoniefolge, scharfe und gewichtige Modulationen braucht, z. B.

Hummel, *B*dur-Messe.



oder in dieser Stelle aus dem Adagio eines Quartetts von J. Haydn,



Digitized by Google

oder endlich in diesem Satze aus dem ersten Allegro von **Beethovens** heroischer Symphonie

12/285

und diesem anderen aus dem Finale derselben Symphonie*

13/285

Auch bei schnell aufeinander folgenden Modulationen, wie schon bei No. $\frac{8}{285}$ bemerkt worden, wirkt, zumal bei fließender Stimmbewegung der Querstand nicht widrig, da der Modulationswechsel den Hörer zunächst beschäftigt und dergleichen Fortschreitungen (die man sich als Auslassung der hier

14/285

in Viertelnoten eingeschobenen Auflösungen erklären kann), schon von selbst eine gewisse Fremdheit an sich haben, der der Querstand wohl entspricht.

Und so begreifen wir zuletzt auch, wie man sich Querstände gefallen lässt, die für sich allein betrachtet in der Tat fremd und widerspruchsvoll auftreten, aber unvermeidliche Folge einer in ihrer Ganzheit wohlgebildeten und zusagenden Stimmführung sind. Aus zahllosen in den Werken aller Meister sich darbietenden Fällen dieser Art finde hier nur einer**, aus der *C*moll-Fuge im ersten Teile von **Bachs** wohltemperiertem Klavier, Raum:

---

* Partitur bei Simrock S. 36 und 194.

** Ein hierher gehöriges Beispiel ist (zu anderem Zweck) im dritten Teil des Lehrbuches, No. 468 mitgeteilt.

Digitized by Google

Man erkennt gleich, dass die Querstände der mit † bezeichneten Noten nicht hätten vermieden werden können, wenn Bach nicht sein Hinaufdringen von *d* nach *es*, *e*, *f*, *fis*, *g* und dann von *g* nach *as*, *a*, *b*, *h* in der Unter- und Mittelstimme hätte opfern, oder die Oberstimme verderben wollen. Übrigens liegt hier wie $\frac{7}{285}$ der Querstand jedesmal zwischen Ende und Anfang der einzelnen Motive.

Bis hierher haben wir den Querstand nur in zwei unmittelbar aufeinander folgenden Harmonien beobachtet. Allein auch über einen Zwischenakkord hinweg kann sich ein solches Widerverhältnis geltend machen, und man nennt es dann einen uneigentlichen Querstand. Hier —

sehen wir eine Reihe solcher Bewegungen** vor uns, die allesamt sich als querständige fühlbar machen, die ersten (*a* und *b*) nicht etwa darum weniger, weil der Querstand sich in einer Mittelstimme verbirgt, während er bei der folgenden (*c* und *d*) in den Außenstimmen liegt. Gerade das Verstecken des querständigen Tones erhöht die Widrigkeit der Wirkung.

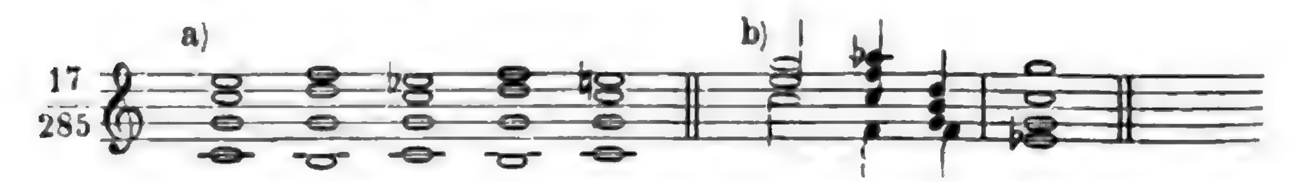
Warum hebt hier der Zwischenakkord das Missfällige des

---

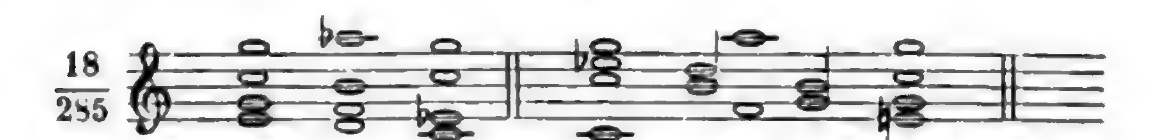
* Ein hierher gehöriges Beispiel aus der Matthäus-Passion von Seb. Bach ist Teil 3 des Lehrbuches, No. 519 S. 534, zu finden.

Querstandes nicht auf? Erstens, weil die fließenden Stimmen *es*, *d*, *c* — *g*, *f*, *e* usw. sogleich als eng zusammengehörige Sätze erkannt werden, und man von *es*, *d*, *c* ebensowohl als früher von *es*, *c* annimmt, es sei eine nicht in *C*dur (wie *g*, *f*, *e*), sondern in *C*moll stehende Melodie. Daher machen die Sätze *e* und *f*, in denen kein Zwischenakkord, sondern ein paar willkürliche Zwischentöne (*f*—*d*) sich einmischen, keinen günstigeren Eindruck.

Zweitens, weil der Dominantseptimenakkord (oder gar bloße Zwischentöne) kein genügendes Mittel ist, Moll und Dur — denen er gemeinschaftlich angehört — zu scheiden. Schon ohne Querstand wäre der bloß durch den Dominantseptimenakkord motivierte Wechsel des Tongeschlechts — hier bei *a* —



nach dem S. 190 bis 250 Bemerkten nicht scharf genug bezeichnet, und man würde im allgemeinen eine weitere Umschreibung des Überganges, wie bei *b*, — oder einen den Wechsel schärfer bezeichnenden Akkord



wohl vorzuziehen finden. Wenn nun der Dominantseptimenakkord schon bei unverfänglicher Stimmführung eine zu schwache Scheide für Dur und Moll und ihre Harmonien ist, so muss er noch viel weniger genügen, ein querständiges Verhältnis zu bedecken. Daher möchten auch wohl die Querstände in den letzten zwei Beispielen (unter Vermittlung der Nonen-, oder aus ihnen abgeleiteten Septimenakkorde) weniger befremdendes haben, als die vorigen, (denn die Zwischenakkorde bereiten kräftig den Tonwechsel vor) oder vielmehr: diese Fortschreitungen sind gar nicht mehr für querständig zu achten.

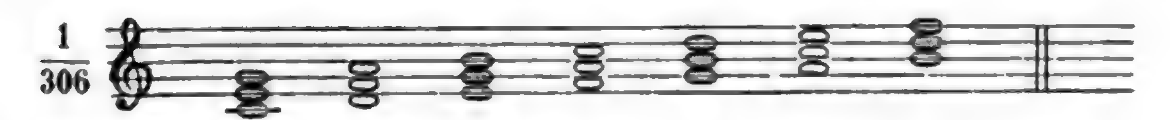
K.

Gegensatz systematischer Entwicklung der Akkorde gegen ihre mechanische Aufreihung.

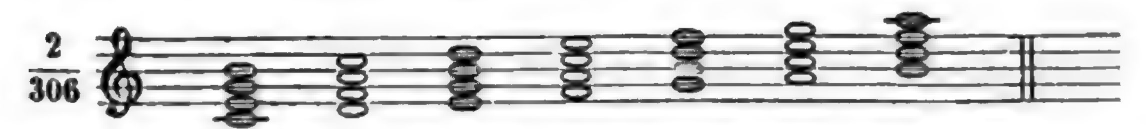
Zu S. 208.

Es ist hier am Ort, einen Rückblick auf die von früheren Theoretikern, — namentlich Gfr. Weber — und einigen neueren Harmonielehrern beobachtete Weise der Akkordlehre zu werfen. Das Verfahren des Lehrers hat dreifache Wichtigkeit. Zunächst für den Fortschritt des Schülers; es ist natürlich nichts weniger als gleichgültig, wie schnell, leicht und sicher der Fortschritt geschehe. Dann für die geistige Entwicklung; je nachdem eine Lehre sich an den Verstand oder das nachdenkenlose Gedächtnis wendet, wird sie eine oder die andere Richtung der Geisteskraft hervorrufen. Endlich für die Sache; eine Lehre, die den Lehrstoff bloß äußerlich aufrafft, statt ihn vernunftgemäß zu entwickeln, entfremdet sich und den Schüler dem Stoffe selber und fasst ihn unlebendig, ja falsch auf. Gfr. Weber steht vorwurfsfrei da; in der Zeit, wo dieser durch Wissenschaftlichkeit und scharfen Verstand ausgezeichnete, vielfach verdiente Mann schrieb, war die systematische Entwicklung der Akkorde noch nicht gegeben. Wunderlicher ist es, wie neuere Lehrer angesichts ihrer bei der alten Weise beharren können, statt sich dem Fortschritte anzuschließen, — oder, wenn er irrig sein sollte, ihn zu beleuchten und zu berichtigen.

Fremd dem Bestreben systematischer Entwicklung, wie wir sie unternommen, begnügen sich Weber, seine Vorgänger und seine Nachfolger, die Harmonien, die sie vorgefunden, nebeneinander und gleichzeitig miteinander aufzustellen. Man geht daher von der Tonleiter aus, stellt zuerst auf den Stufen der Durtonleiter alle aus ihr zu bildenden Dreiklänge,



dann alle Septimenakkorde,



ferner (jedenfalls ist es, das Prinzip einmal zugestanden, folgerichtig) auch auf den Stufen der Molltonleiter alle Dreiklänge und

Digitized by Google

Septimenakkorde, sogar alle Nonenakkorde nebeneinander, die sich aus den Tönen der Tonleiter herauszählen lassen, zum Teil wundersame Gesellen, wie

a-c-e-gis und *a-c-e-gis-h*
c-e-gis-h und *c-e-gis-h-d*

und ähnliche. So überliefert man dem Schüler die Harmonie massenweise und reichlich und unerschrocken.

Selbst wenn man an der Möglichkeit einer systematischen Entwicklung zu verzweifeln Ursache hätte, wäre dieses Verfahren doch aus methodischen Gründen nicht zu billigen. Die richtige Methode einer auf Anwendung und Ausübung hinarbeitenden Lehre fordert, dass man den Stoff teile und in jedem Moment der Unterweisung nur so viel überliefere, als eben jetzt zur Anwendung kommen kann. Also schon aus diesem — wenngleich nur äußerlichen Grunde müsste der Stoff geteilt, es müsste das Leichtere, oder Näherliegende, das zunächst oder zumeist Brauchbare und Notwendige hervorgesucht werden. Und da wäre es keine Frage, dass der große und kleine Dreiklang nebst dem Dominantseptimenakkorde allen übrigen Harmonien vorangehen müssten; man durchlaufe nur — ohne Rücksicht auf Kunstgesetze, bloß dem reinen Tatbestand nachforschend — eine Reihe von Kompositionen beliebiger Gattung, und beobachte, wie viel tausendmal die drei genannten Harmonien eintreten gegen eine einzelne Anwendung der übrigen, — und wie viel seltener namentlich diejenigen Harmonien erscheinen, die sich nach unserem System als die entlegensten charakterisieren.

Unsere Akkordlehre ruht aber in der Tat auf einem tieferen Grunde, als auf der bloß äußerlichen Berechnung der Lehrklugheit oder Methode; sie darf sich als wirkliches System hinstellen und nur hierdurch ist auch die treffendste Methode erlangbar. Ihre Systematik beruht darauf, dass sie, von den einfachsten Tonverhältnissen, dem von der Natur gegebenen Urakkord (dem großen Dreiklang, S. 56) und dem zunächst aus ihm erwachsenen Dominantseptimenakkorde (S. 205) ausgehend, Schritt für Schritt nur durch das sich fortbewegende und stets sich erweiternde Bedürfnis der Sache selbst sich weiter führen lässt. Der Theoretiker einer späteren Zeit, der den Kunststoff schon massenweise verarbeitet vorfindet, kann freilich nach seinem Belieben entweder diese oder jene Einzelheit hervorziehen und voranstellen (so gefiel einem neueren Theoretiker, den verminderten Dreiklang dem Dominantseptimenakkorde voranzusetzen) oder (wie Weber) ganze Massen von Akkorden, oder gar den ganzen Vorrat derselben auf einmal hinlegen. Aber der Mensch in seiner künstlerischen

Tätigkeit konnte nicht so verfahren, die Kunst konnte nicht so beginnen und fortschreiten. Wenn auch dem künstlerischen Erfinder, der die ersten Schritte tat in das Feld der Harmonie, das Verhältnis der Töne, die Richtigkeit und Zusammengehörigkeit der ersten Akkorde nicht wissenschaftlich festgestellt war, so empfand er es doch; sein Gefühl lieferte ihm dasselbe Resultat wie den späteren Gefühl im Verein mit wissenschaftlicher Ergründung. Der rechnende und klügelnde Verstand kann — etwa auf der Jagd nach neuen Tonformen, um mit ihnen neu und original aufzutreten — die entlegeneren Gestaltungen den näheren voranstellen; dergleichen ist oft bei dilettantischen Komponisten und bei Lehrern von mangelhafter wissenschaftlicher und künstlerischer Durchbildung zu finden. Aber die Kunst ist ein lebender, durch und durch von Vernunft erfüllter und bedingter Organismus, in dem dergleichen Wildfangsgemengsel keine Stätte findet; das zeigt sich in ihrem geschichtlichen Zusammenhange, das bewährt sich am einzelnen Künstler um so stärker, je höher er sich vollendet hat, — das ist es, was Bach und Beethoven auch in der Harmonik an die Spitze stellen. Die Lehre hat dies begreifen müssen und darf, nachdem es gelungen, nicht davon ablassen, ohne sich selber und der Kunst untreu zu werden.

Die Folgen einer Versäumnis hieran zeigen sich vollständig.

Vor allem geht die systematische Entwicklung leicht und ohne Überladung Schritt für Schritt zu reicherem Erwerb vorwärts und macht jeden Zuwachs aus dem Vorangegangenen begreiflich und behandelbar, während das willkürliche mechanische Verfahren uns bald in Dürftigkeit lässt, bald überladet und Schritt für Schritt neuer Anweisung bedarf, ohne sie dem Vorhergegangenen abzugewinnen.

Das mechanische Verfahren wendet sich ferner mit seinen Mitteilungen an das nachdenkenlose Gedächtnis, indem es willkürlich zusammengeraffte Einzelheiten statt vernunftgemäßer Entfaltung des Organismus darbietet. Gerade die Vernünftigkeit der Entwicklung ist aber des Künstlers nachhaltigste Kraft, gerade sie kann und muss angeregt und auferzogen werden, wofern der Lehrer nicht zum bloßen nachweisenden Lohnbedienten herabsinken will.

Endlich verwirrt jene Versäumnis den Blick und das Urteil selber in den Säumigen, so dass sie die sachgerechte Schätzung der willkürlich durcheinander geworfenen Einzelheiten verlieren. So nur ist es möglich geworden, dass neuere Lehrer in der Harmonik nächst großen und kleinen auch verminderte Dreiklänge geben und (vermeintliche) Ganzschlüsse bilden wollen, ehe sie zum Dominantakkorde gelangen; daher kommt es, dass sie bei-

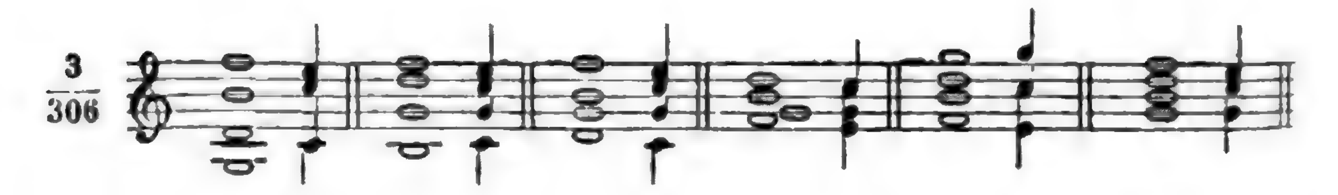
Digitized by Google

läufige, ursprünglich auf bedingte Brauchbarkeit angewiesene Akkordgestaltungen mit gleicher Umständlichkeit behandeln und zu gleicher Selbständigkeit erheben möchten, wie die naturwüchsigen und überall sich selbständig geltend machenden Harmonien. In Bezug auf die sogenannten willkürlich gestalteten Septimenakkorde haben wir schon S. 485 in No. $\frac{7}{159}$ ein paar flüchtig herausgegriffene Belege gesehen; andere werden sich gelegentlich noch finden. Die Möglichkeit, auch die entlegensten Gestaltungen, z. B. die oben genannten, einmal in Gebrauch kommen zu sehen, dürfen wir übrigens am wenigsten bestreiten, wohl aber deren Wichtigkeit für die Lehre.

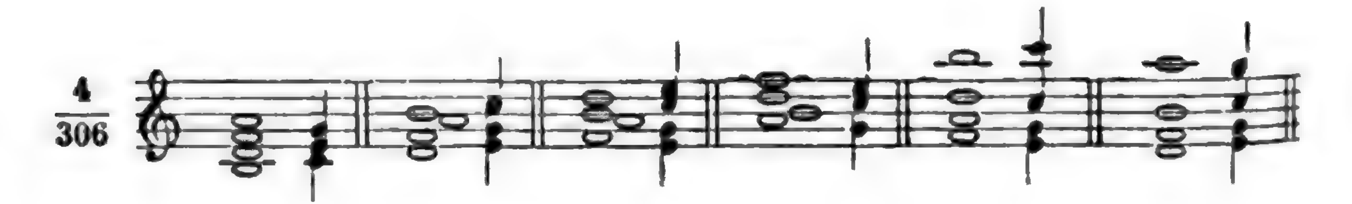
Vollständigere Prüfung bleibt einem anderen Orte zur völligen Erledigung aufbewahrt. Hier, im praktischen Lehrbuche, geben wir noch einen praktischen Erweis für unsere Entwicklung. Wir fassen ihn in fünf Punkte zusammen.

Erstens. Die natürliche Harmonie haben wir fruchtbar, zeugungsfähig gefunden. Wie aus dem Urton (gleichviel, welchen wir dafür annehmen) die erste Harmonie, der Durdreiklang, hervortritt, so aus diesem der Dominantseptimenakkord, aus diesem der Nonenakkord, beide mit ihrem Anhang von abgeleiteten (durch Weglassung der Grundtöne gewonnenen) Akkorden. Dagegen führen die nicht natürlichen, sondern gemachten Akkorde — wie berechtigt und notwendig sie auch im ferneren Verlaufe der Kunst erscheinen — nicht weiter.

Zweitens. Die Harmonien sind in ihren Umkehrungen um so brauchbarer, je näher sie dem Ursprung stehen. Der Dominantseptimenakkord vollbringt seine naturgemäßeste Fortschreitung in allen Umkehrungen und Lagen

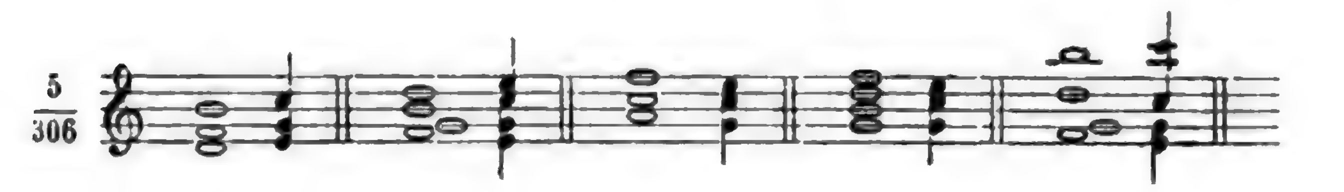


mit gleicher Flüssigkeit und Annehmlichkeit, während schon der nächste Septimenakkord



in seinen Umkehrungen oder Lagen nicht ohne Auswahl ange-

wendet werden kann, wenn nicht ein Teil der Annehmlichkeit*, die dem Grundakkorde eigen, eingebüßt werden soll. Wie man in No. $\frac{3}{306}$ in den Sext- und Quartsextakkord gegangen, wird nicht gemissbilligt werden; dagegen würde man statt der in No. $\frac{4}{306}$ gebrauchten Weisen (mit Ausnahme der letzten) wohl diese



vorziehen. Die Bedenklichkeiten bei mancher Lage der Nonenakkorde in ihren Umkehrungen sind schon S. 157 zur Sprache gekommen. Der verminderte Septimenakkord dagegen zeigt sich zwar in seinen Umkehrungen gefügig, aber diese sind der charakteristischen Bedeutsamkeit anderer Umkehrungen nicht teilhaftig, weil sie sich von der Grundstellung des verminderten Septimenakkordes auf anderen Grundtönen (S. 218) nicht unterscheiden.

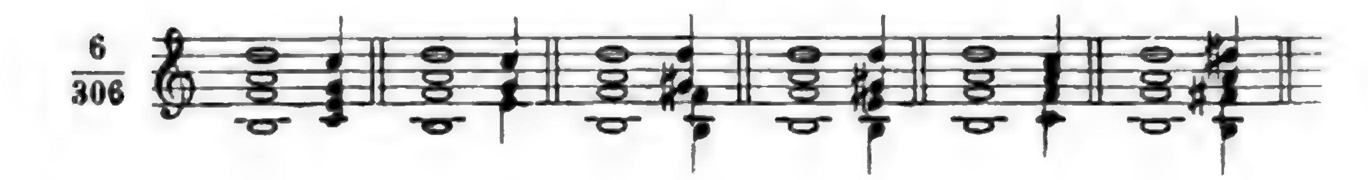
Drittens. Je näher die Akkorde dem Ursprung stehen, um so freier sind sie meist auch in ihren Bewegungen. Hier steht obenan der Durdreiklang, der frei nach jedem anderen Akkorde schreiten kann, sofern nur nicht dadurch falsche Stimmfortschreitungen entstehen oder die Harmonie zusammenhanglos wird. — An dieser Freiheit nimmt der Molldreiklang teil und geht insofern selbst dem Dominantseptimenakkorde vor; er verdankt das seiner dem Durdreiklang nachgebildeten Gestalt, die ihn fähig macht, als tonischer Dreiklang ein Moment der Ruhe (S. 221) zu sein. Dass er aber hierin dem Durdreiklang nachsteht, dafür gibt es ein sprechendes Zeugnis. Sehr häufig werden Mollkompositionen mit dem Durdreiklange geschlossen (das Umgekehrte geschieht nie oder nur in äußerst seltenen Fällen) und eine Zeitlang achtete man nur diesen Schluss für wahrhaft befriedigend, ja schloss — wenn der Durdreiklang nicht zusagte — lieber mit weggelassener Terz**, als mit dem Mollakkorde.

---

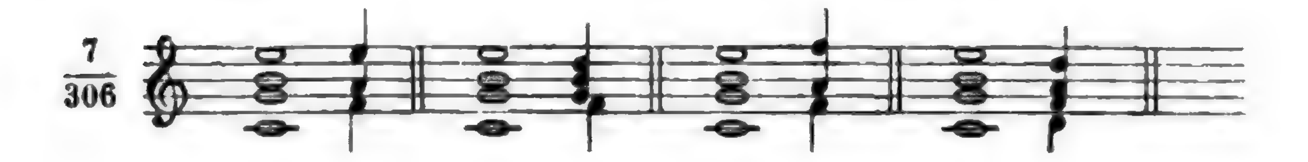
* Nur so allgemein kann im allgemeinen geurteilt werden; aus besonderen Gründen können die fremderen Wege den Vorzug verdienen. Aber die Grundlegung eines Systemes geht eben vom allgemeinen aus; erst aus und nach diesem folgt das Recht des Besonderen.

** So Mozart im ersten und mehreren Sätzen seines Requiem.

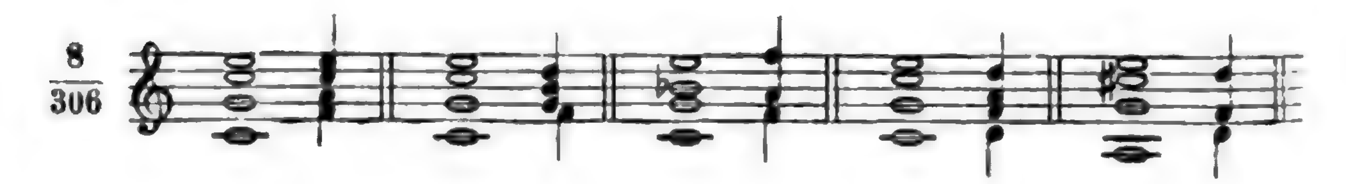
Von allen ferneren Akkorden ist der Dominantseptimenakkord der gewandteste; wir haben nächst seiner ursprünglichen Bewegung in die tonische Harmonie (S. 82) eine ganze Reihe anderer Fortschreitungen aufgezählt und dieselben keineswegs erschöpft. Der verminderte Septimenakkord schließt sich ihm besonders dadurch zunächst an, weil er sich in mehr als einer Weise in einen Dominantseptimenakkord überführen lässt. Er scheint ihn sogar zu überbieten; aber nur darum, weil er vierfach ist, weil wir (S. 218) jeden verminderten Septimenakkord enharmonisch in drei andere verwandeln können. Der aus dem großen Nonenakkord abgeleitete Septimenakkord hat auch mehrere Bewegungen; z. B.



während die Nonenakkorde schon durch die Tonmasse an mannigfacheren Wendungen gehindert werden. — Die umgestalteten (sogenannten willkürlichen) Septimenakkorde dagegen erscheinen an ihren Ursprung (S. 206) so gebunden, dass sie am annehmlichsten und fügsamsten in ihrer Folge als Gang aus einem der natürlichen Akkorde in den anderen auftreten und abweichende Wendungen, z. B.



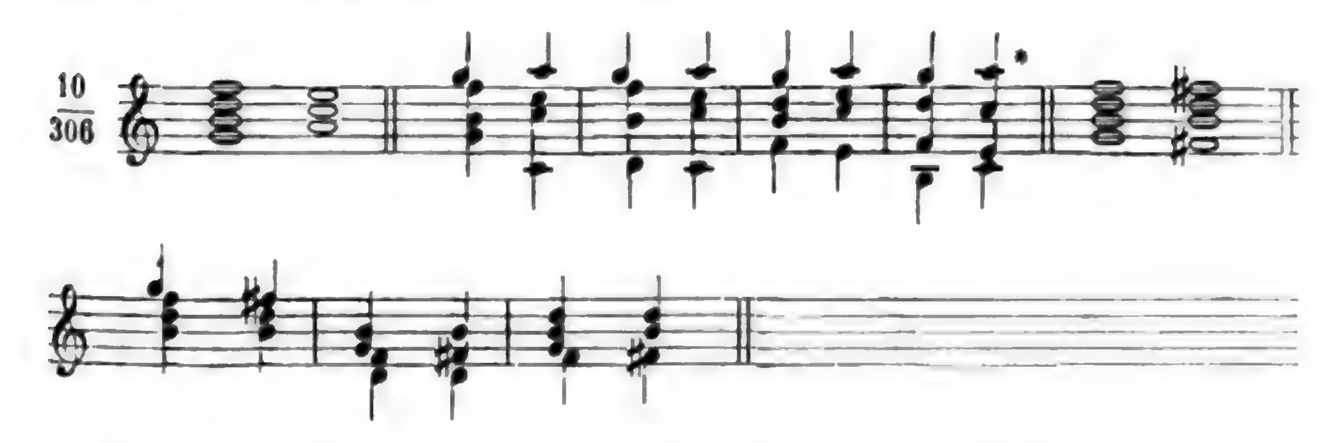
zwar möglich, aber weniger erfolgreich und annehmlich erscheinen als andere auf dieselben Punkte gehende Akkordwendungen, z. B.



Viertens. Der Vorzug der natürlichen Gestaltungen tritt besonders klar in der harmonischen Figuration hervor, die den Akkord auseinanderlegt und dadurch feiner und klarer fasslich macht. Vergleicht man nun ein und dieselbe Figuralgestalt in ihrer Anwendung auf verschiedene Akkorde, z. B.

so stellt sich die Flüssigkeit und Ebenmäßigkeit der vorangehenden Gestaltungen um so klarer heraus.

Fünftens endlich führen wir denselben Nachweis auch aus den nächsten und fernerliegenden (ausnahmsweisen) Bewegungen des Dominantseptimenakkordes. Seine erste und wesentliche Bewegung in den tonischen Dreiklang vollführt er in allen Umkehrungen (S. 514) mit gleicher Leichtigkeit und Annehmlichkeit. Dasselbe wird sich — wie hier



ein paar Beispiele zeigen, — nicht von den ausnahmsweisen Auflösungen, wenigstens nicht ohne erleichternde Lage behaupten lassen.

Wir wollen übrigens auch bei dieser Ausführung von unserer stets festgehaltenen Ansicht keineswegs abfallen: dass keine Kunstgestalt (S. 15) zu verwerfen, sondern jede nach ihrem Sinn für künstlerischen Zweck anwendbar und dann die rechte ist, — und dass die Kunst nicht auf den Zweck der Annehmlichkeit, sinnlichen Wohlgestalt, leichten Fasslichkeit beschränkt ist, sondern

---

* Hier überall möchte *g* lieber liegen bleiben und *c-e-g* statt *a-e-e* bilden.

dass ihr mehr und höhere Zielpunkte gesetzt sind. Der höhere Grad von Einfachheit, Fasslichkeit, Annehmlichkeit sollte hier nur die größere Nähe der Gestaltungen zum Ursprung aller bezeugen und damit einen neuen — wenn auch nur beiläufigen Erweis von der Richtigkeit unserer Harmonie-Entwicklung geben.

L.

Konsonanz und Dissonanz.

Zu S. 210.

Indem hier die reichere Anwendung von Septimen- und Nonenakkorden beginnt, wollen wir noch einen Ausdruck und eine Regel zur Sprache bringen, die der früheren Lehrweise sehr wichtig erschienen, nach unserer Betrachtungsweise aber nur zur Erwähnung kommen, um die Besorgnis einer Unvollständigkeit der Lehre von dem Lernenden abzuwenden.

Man unterschied nämlich konsonierende und dissonierende Intervalle, konsonierende und dissonierende Akkorde. Oktave, große Quinte und Quarte, große und kleine Terz und Sexte hießen konsonierende, alle übrigen dissonierende Intervalle, oder jene Konsonanzen, diese Dissonanzen; der große und kleine Dreiklang mit ihren Sext- und Quartsextakkorden hießen konsonierende, alle übrigen dissonierende Akkorde. Und nun stellte man die Regel auf: alle Septimen und Nonen in Septimen- und Nonenakkorden müssten vorbereitet werden. Diese Vorbereitung aber sollte darin bestehen, dass der dissonierende Ton in einem vorhergehenden Akkorde bereits als konsonierender vorhanden gewesen sei, z. B. die Septime in *g-h-d-f* zuerst als Oktave in *f-ā-c*, oder als Terz in *d-f-a* usw.

Ohne uns hier* in eine vollständige Kritik dieser Regel einzulassen, wollen wir ihren Grund fassen und von da aus erkennen, was an ihr wahr ist. Der Grund war: dass jene sogenannten Dissonanzen in ihren Akkorden als das Anreizende und insofern gewissermaßen Befremdende empfunden wurden, und dass sie

---

* Diese und manche ähnliche Erörterung ist in des Verfassers Schrift: »Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit« ausführlicher gegeben.

Digitized by Google

Akkorde selbst nicht so beruhigend wirken, als der große Dreiklang. Allerdings wird dieses Auffallende oder Anregende gemildert, wenn der anreizende Ton schon zuvor in ruhiger Weise aufgetreten ist, oder wenn wenigstens der auffallende Akkord in sicherer Verbindung mit der vorhergehenden Harmonie erscheint; auch wir haben die Wahrheit anerkannt, dass eine wohlverbundene Harmonie einheitsvoller und milder wirkt.

Allein die Tonkunst hat ja, wir müssen es wiederholen, nicht den Zweck, nur auf die mildesten Tonverbindungen auszugehen; sie hat Ideen und Empfindungen der mannigfachsten Art auszusprechen, und bedarf dazu aller möglichen Tongestaltungen, der härtesten und fremdesten, wie der weichsten und nächsten. Es kann also bisweilen Bedürfnis sein, die sogenannten Dissonanzen auf das Mildeste vorzubereiten, bisweilen aber auch: sie scharf, plötzlich, unvorbereitet eintreten zu lassen; jede allgemeine Regel (außer dem allgemeinsten Gesetz, überall zweckgemäß zu handeln) ist hier Irrtum.

Daher wird auch jene alte Regel fortwährend von den Komponisten tatsächlich widerlegt und von den einsichtigeren Lehrern durch mehr und mehr Ausnahmsfälle oder »Licenzen« beschränkt. Man fand, dass nicht immer die Dissonanz vorbereitet sein müsse, sondern es oft genüge, wenn nur der Grundton, oder auch ein anderes Intervall des dissonierenden Akkordes zuvor dagewesen, — das heißt also: wenn die Harmonie eine überhaupt verbundene sei: Man fand ferner, dass nicht alle dissonierenden Akkorde in gleichem Grade mildernder Vorbereitung bedürfen, und ließ sich vor allem den freien Eintritt (die Unterlassung der Vorbereitung) des Dominant- und verminderten Septimenakkordes gefallen*.

Wir bedürfen dieser Unterscheidungen mit den daran hängen-

* Hier und anderwärts hilft man sich dann auch wohl mit einer Art von Ausrede oder Ausflucht, die freilich nur aus oberflächlicher Ansicht vom Wesen der Kunst hergenommen und oft genug wiederlegt ist, gleichwohl aber da und dort sich wieder laut zu machen sucht. Man unterscheidet nämlich zwischen freiem und strengem Styl, bestimmt den letzteren besonders für Kirchenmusik, und will in ihm alle Regeln (z. B. auch die von der Vorbereitung der Dissonanzen) auf das Strengste befolgt haben, im freien Styl aber von dieser Strenge nachlassen. Als wenn jene Regeln, wenn sie nur überhaupt richtig wären, nicht, wie für Kirchenmusik, so für jede andere recht und nötig sein müssten! Und als wenn die Kirchenmusik nicht aller Mittel der Musik ebensowohl bedürfte, wie jeder andere Zweig der Tonkunst, um der unermesslichen Aufgabe gewachsen zu sein, die ihr gesetzt ist! — Doch dies muss anderswo näher geprüft werden. Jetzt wollen wir nur nach reichstem Besitz aller Formen und freiester Herrschaft über sie trachten. Vergl. d. Allg. Musiklehre S. 302.

Digitized by Google

den Regeln und Ausnahmen nicht mehr. Wo wir es recht finden, wissen wir schon die Harmonie zu verbinden; wo es der Idee unseres Tonstückes entspricht, wollen wir jeden beliebigen Akkord unvorbereitet einführen. Ist uns aber in einem besorgteren Augenblicke dennoch ein Zweifel aufgestiegen, ob nicht ein Akkord vor dem anderen sorgsamere Behandlung verdient, so weist uns der Gang unserer Harmonie-Entwicklung selbst auf die Akkorde, wo dies der Fall sein könnte; denn wir haben stets bei dem Einfachsten und Nächstliegenden begonnen und uns allmählich zu dem Ferneren hinbewegt. Wir wissen daher schon, dass nächst dem großen und kleinen Dreiklange mit ihren Umkehrungen erst der Dominantseptimenakkord, dann der verminderte Dreiklang, dann beide Nonenakkorde nebst den abgeleiteten Septimenakkorden, zuletzt die umgebildeten Septimen- und Nonenakkorde, und zwar jeder Akkord mit seinen Umkehrungen, gekommen sind, und dass die Akkorde umso fremder und auffallender werden, je weiter wir in der Entwicklung fortgeschritten sind. Nur die vom großen und kleinen Nonenakkord abgeleiteten Septimenakkorde erscheinen einigermaßen bequemer, als die mit Tönen schwer beladenen Nonenakkorde. Soll sich also unsere Harmonie lind entfalten, so werden die je ferneren Akkorde umso sorgsamer zu verschmelzen sein. Doch am rechten Orte darf uns der Mut nicht fehlen, auch die fernsten kühn, frei, unvorbereitet einzuführen.

Den letzten Grund für die hier und bei ähnlichen Anlässen zur Sprache gekommenen Anschauungen der alten Lehre findet man in der Grundrichtung dieser Lehre auf sinnlichen Wohlklang statt auf geistige Bedeutung. Geht man in der Musik dem Wohlklange als dem Wesentlichen nach, — wie in Italien stets geschehen und von dort zu uns herübergekommen ist, — so muss man jeden schärferen Angriff auf das Gehör, — namentlich die sogenannten Dissonanzen und besonders die unvorbereiteten und unaufgelösten, — scheuen; höchstens kann man sie als Würze einmischen, damit die Hauptspeise des »Ohrenschmauses« (wir befinden uns ja hier im Gebiete der Sinnlichkeit) nicht allzu fade schmecke. Nur ist dabei Schwanken und Widerspruch unvermeidlich. Wie viel Würze tut gut? wo fängt das Zuviel an? darüber ist man niemals einig geworden.

So weit das Spiel mit Tönen und der Wohlgeschmack an weichen Zusammenklängen die Musik beherrscht, haben jene Regeln ein gewisses Recht, gleich den wohlerprobten Rezepten der Kochbücher, und werden daher von allen immer wieder vorgebracht, die nicht über die Geschmackssphäre hinauskommen. Sobald aber die Musik als Kunst aufgefasst wird, das heißt als

Verwirklichung des Idealen in unserem Geiste, treten andere Gesetze und eine andere Auffassung des ganzen Kunsstoffes, — auch der sogenannten Konsonanzen und Dissonanzen, — in Anwendung.

M.

Das Melodieprinzip und die erkünstelten Erklärungen der Harmoniker.

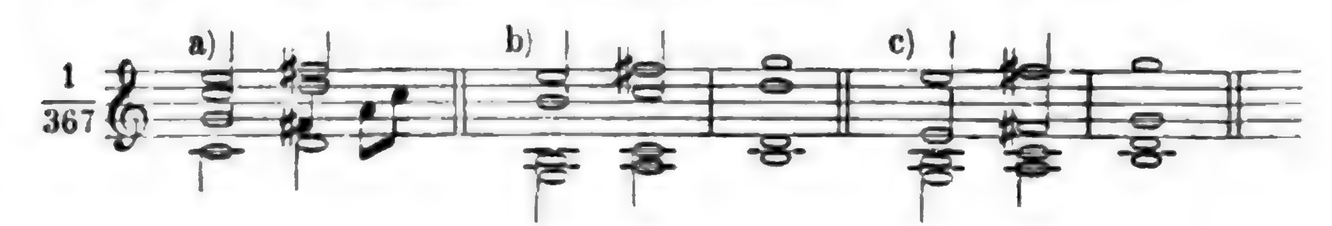
Zu S. 246.

Die in diesem Abschnitte gegebene Entwicklung dürfte weniger bei den Praktikern als bei einem Teil der Theoretiker Bedenken erregen; bei jenen nicht, weil wenig Gestalten (oder keine) hier zum Vorschein kommen, die nicht schon öfter in Kompositionen erschienen — bei diesen, sofern viele von alters her gewohnt sind, sich dem Harmoniewesen mit äußerster Hintansetzung des Melodiewesens dahinzugeben. Alle gegen das abstrakte Harmoniegesetz laufenden Erscheinungen werden dann Fehler gescholten, oder als »geniale Freiheiten« — als gäbe es auch in der Kunst Privilegien für die günstiger situierte Minorität! Gesetzeszwang für die Schwächeren, Vorrecht und Unverantwortlichkeit für die Mächtigen! — sauersüß durchgelassen, oder endlich unter den Freibrief von »Ausnahmen« gestellt. Aber was will das sagen? Ist ein Gesetz richtig, das heißt vernünftig und notwendig, so muss es für Alle und alle Fälle gelten; soll es Ausnahmen erfahren, so müssen diese — als Untergesetze — gleichfalls auf Vernunft und Notwendigkeit begründet sein. Es ist also nichts gesagt, wenn man von irgend etwas, z. B. einer Akkordführung, sagt: sie könne ausnahmsweise geschehen; man muss das allgemeine Gesetz und ebensowohl die Ausnahme rechtfertigen.

Dies ist auch für viele der im obigen Paragraphen auftretenden Fälle schon öfter versucht worden, — aber nicht für alle und nicht immer (wie uns scheint) mit befriedigendem Erfolge, weil man die Rechtfertigung einseitig bloß auf das Harmoniegesetz hat gründen wollen.

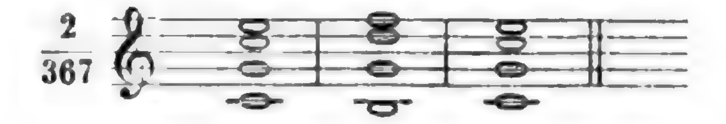
Indes, scheint es, lag die Bemerkung nicht allzufern, dass das Harmoniegesetz nicht überall das bestimmende — und alleinbe-

stimmende sei, sondern neben ihm ein anderes, das Gesetz der Melodie bestehe, dass, sobald man über Einstimmigkeit hinausgehe, zwei Prinzipe (S. 118), das melodische und das harmonische, die Herrschaft im Tonreiche führten. Aus der Harmonik lässt sich nicht begreifen, wie der Akkord *g-b-d* in *G*moll auf das wildfremde *H*moll oder *H*dur (No. 345) kommen oder wie in Gängen von Sextakkorden eine Reihe von Harmonien sich aneinander schließen soll (*c-e-g* und *d-a-f* und *e-g-h*. . . . . oder vollends die Akkorde aus No. 346), die gar keine Beziehung aufeinander haben. Den Anhängern der älteren Theorie konnten vielleicht diese Fragen gleichgültig bleiben, weil sie sich überhaupt weniger auf den Zusammenhang der Harmonie als auf Regelung der Dissonanzverhältnisse, Akkordauflösungen usw. einließen. Aber auch sie konnte die Lehre von den Oktavfolgen und anderes erinnern, dass keineswegs alle Gesetze dem Harmonieprinzip



entfließen; dass die Oktaven bei *a* höchst bedenklich, die bei *b* unter Umständen wohl anwendbar, die bei *c* unbedenklich sind, lässt sich abstrakt aus dem Harmonieprinzipe so wenig erweisen, wie die oben erwähnten Akkordfolgen sich aus ihm rechtfertigen lassen.

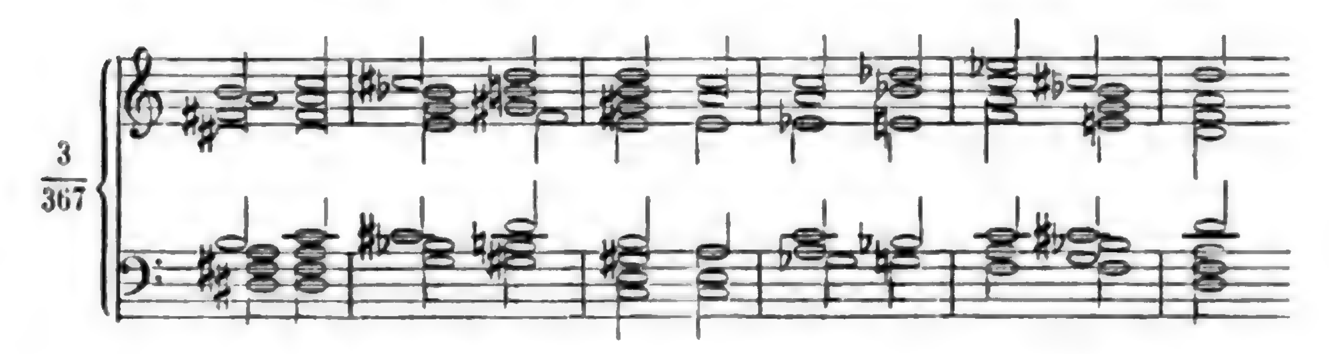
Sobald man aber den Gedanken festhält, dass die Akkorde zwar einerseits Inbegriffe zusammengehöriger Töne sind, andererseits aber durch Stimmen gebildet und dargestellt werden, die durch sie hindurchgehen, — dass man hier z. B.



zwar drei Akkorde vor sich hat, dieselben aber aus den Stimmgängen *e-f-e*, *c-d-c* usw. gebildet werden: so tritt neben dem Harmonieprinzip das Melodieprinzip in sein Recht; jenes begründet die Zulässigkeit und das Wesen der Akkorde, lässt uns erkennen, dass *c-e-g* und *g-h-d-f* wirklich Akkorde sind, dass sie nächste Beziehung zueinander haben usw.; dieses erweist, ob und wie weit jede Stimme den Erfordernissen der Melodieführung entspreche, ob z. B. jede Stimme wirklich und durchaus besondere Melodie habe, ob diese folgerecht und fließend geführt, ob sie auch rhythmisch wohlgebildet, reicher oder ärmer entwickelt sei. Keines der beiden Prinzipe darf verleugnet werden, jedes muss zu

Digitized by Google

seiner Zeit dem anderen nachgeben. Oben herrscht das Harmonieprinzip vor, hat richtige Akkordführung und Vollständigkeit der Akkorde erlangt; das Melodieprinzip hat in drei Stimmen fließende Tonfolge ergeben, während der Tenor zu Gunsten der Harmonie in der äußersten Bedeutungslosigkeit bleibt. In diesem Satze aus Seb. Bachs chromatischer Fantasie



geht der Bass von *dis* nach *g*, von *gis* nach *c*, von *c* nach *ges*, statt der zunächst liegenden bequem erreichbaren Töne *e-gis-c* nimmt er entlegene, fremde, unmelodische, — um die folgenden Harmonien in ungebrochener Kraft und Herbigkeit eintreten zu lassen*; das Harmonieprinzip waltet wieder vor und das Melodieprinzip hat ein Opfer gebracht. Dagegen ist in No. 346 das Melodieprinzip das schöpferische und herrschende, das Harmonieprinzip hat den ihm so wichtigen Zusammenhang der Akkorde zum Opfer gebracht. — Die Gestalten der folgenden Abteilungen (Vorhalte, Durchgänge usw.) sind noch unverkennbarere Beweise für das Wechselwirken beider Prinzipe; hiermit scheint die Entwicklung unseres Paragraphen gerechtfertigt.

Fasst man die ganze Modulationsbewegung mit jener Entwicklung in eins zusammen, so finden sich allerdings Reihen von Erscheinungen, für deren Rechtfertigung das Harmonieprinzip ausreicht, dann aber wieder andere, wo es eben so gewiss zur Begründung nicht oder nicht allein genügt.

Erstens genügt es, wo die Absicht oder der unbewusstere Trieb des Komponisten nur auf Harmoniewirkung gerichtet ist. Ein Beispiel gibt der Gang von Dominantseptimenakkorden, No. 304 *B*. Die Dreiklänge sind nicht aus Rücksicht auf Melodie ausgeworfen worden, sondern um dem Harmoniegange noch geschlosseneren und unaufgehalteneren Andrang zu erteilen.

Zweitens genügt es bei allen aus Gestaltungen von vorwiegend harmonischem Charakter abgeleiteten Modulationen.

---

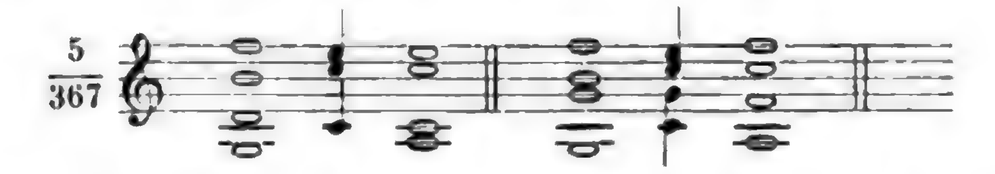
* Was in diesem Beispiel an Harmoniegestalten nach der bisherigen Entwicklung noch unerklärlich ist, wird in den folgenden Paragraphen erläutert. Ähnliche Beispiele finden sich übrigens gar nicht selten, — namentlich in der oft kühnen Modulation der Rezitative.

Digitized by Google

Wenn einmal der Gang von Dominantseptimenakkorden reinharmonisch festgestellt ist, so folgt daraus, ebenfalls auf dem Harmonieprinzip ruhend, die Rechtfertigung des Ganges in No. 305 *C*, sowie der abgeleiteten Gänge von verminderten Septimenakkorden und Dreiklängen. Warum kann hier

h-d-f-as nach *c-e-g-b* gehen, statt sich nach *c-es-g* oder *c-e-g* aufzulösen? — Weil wir in No. 304 *B* bereits *g-h-d-f* nach *c-e-g* .... *und* .... *b* geführt haben, der obige Akkord aber aus dem Nonenakkorde und mit ihm aus *c-e-g-b* entspringt und sich an dessen Wesen von Anfang an (S. 156) beteiligt zeigt.

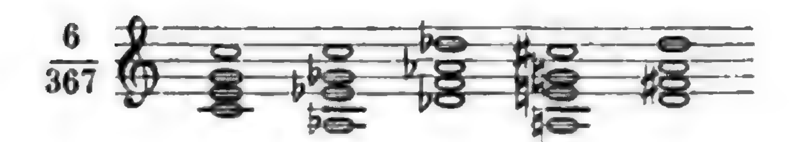
Dagegen scheint uns *drittens* keineswegs ein Schritt in fremdere Akkorde dadurch erklärt oder gerechtfertigt, dass man verlangt: der Hörer solle nicht vorhandene Akkorde, die zur Vermittlung hätten dienen können, sich als dazwischen geschoben vorstellen, z. B. bei den in No. 347 gezeigten Akkordfolgen die hier



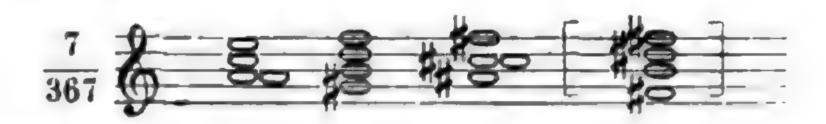
mit Viertelnoten geschriebenen Akkorde. Sie sind ja aber nicht vorhanden! der Ununterrichtete — und die Musik ist hoffentlich nicht bloß für Harmoniker in der Welt! — kann sich ja gar nicht vorstellen, was er nicht kennt! und alle sollen ja nicht ihren zufälligen Vorstellungen, sondern den wirklichen Tönen des Komponisten Gehör geben! Und endlich: wie weit reicht diese Erklärung? nicht über No. 348 hinaus; sie passt nur auf die nächstliegenden Fälle, die am wenigsten einer Erklärung bedürfen.

Viertens erklären und rechtfertigen sich allerdings gewisse Akkordverbindungen und Modulationen mit Hilfe enharmonischer Umdeutung. Allein die enharmonische Umdeutung ist doch erst eine *Folge der Auffassung der melodischen Fortschreitung*; sie kann dem Hörer nicht vorher dekretiert werden (das kann sie nur dem die Noten sehenden Leser), sondern sie erfolgt in dem Moment, wo der Hörer begreift, wohin ihn die melodischen Fortschreitungen geführt haben. Ein musikalischer Nonsens würde freilich eine Fortschreitung sein, die mit Hilfe der nachträglichen enharmonischen Umdeutung die Brücke von einer Harmonie zur anderen fände. Folgen wie

Digitized by Google

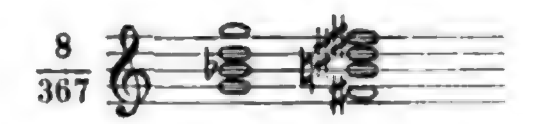


versteht der Hörer, weil er die Leittonfortschreitungen der Modulation (*C* dur, *Des* dur = *Cis* dur, *D* dur usw.) erkennt; d. h. das Bestreben, inneren Zusammenhang mit dem vorhergehenden zu wahren, zwingt ihn, statt *Heses* dur - *Eses* dur vielmehr *A* dur - *D* dur zu hören, weil er damit wieder in begreifbarer Nähe des *C* dur bleibt. Dennoch hat er den *A* dur-Septimenakkord zuerst als *Heses*-dur-Septimenakkord gehört, oder aber er hat die Fortschreitung nach *D* dur voraussehend, bereits beim Eintritt des neuen Septimenakkordes die Umdeutung vorgenommen, d. h. bereits den *Des* durakkord nachträglich in den *Cis* durakkord umgedeutet. Ähnlich verhält es sich mit Fortschreitungen wie:



Hier ist wieder die melodische Fortschreitung das zunächst verstandene, das rückwirkend zum harmonischen Verständnis verhilft. Der verminderte Septimenakkord *gis-h-d-f* wird durch die Fortschreitung nach *Fis* dur resp. zu dem als Vorhalt desselben wirkenden Quartsextakkordes über *fis* (vgl. S. 265) zu *gis h d eis*, d. h. dem Nonenakkord über *cis*.

Endlich reicht diese Erklärung auch für die seltsamst erscheinenden Fälle, wie



vollständig aus. Das Ohr vernimmt die drei engen melodischen Anschlüsse und findet von der neuen Harmonie aus die Umdeutung der alten. Der *G* mollakkord wird durch die Fortschreitung in den *H* durakkord zum Nonenakkord über *fis* mit übermäßiger Quinte ([*fis*] *ais cisis* [*e*] *g*).

Digitized by Google

N.

Die Lehre vom Leitton.

Zu S. 250.

Hier, wo wir endlich auch an einen einzelnen Ton Modulationen anknüpfen, gebietet sich ein Rückblick auf die ältere Theorie.

Diese knüpfte die Modulationslehre an einen Ton, der die Kraft haben sollte, aus einer Tonart in die andere überzuleiten und deswegen Leitton genannt wurde; Leitton aber sollte die siebente Stufe* der Tonleiter, also z. B. Leitton von *C*dur oder *C*moll sollte *h* sein. Wenn nun der Leitton einer Tonart einträte, dann — so war die Annahme — würde durch ihn die Tonart bezeichnet, also eingeführt.

Warum wurde gerade die siebente Stufe als Leitton angesehen? — Weil sie die Tonart von der eine Quinte tiefer liegenden unterscheidet; *h* unterscheidet *C*dur von *F*dur, sollte also die erstere Tonart bezeichnen und damit einführen**. Hier konnte jedoch nicht lange unbemerkt bleiben, dass die siebente Stufe ihre Tonart nur von der eine Quinte tiefer liegenden unterscheidet. *H* unterscheidet zwar die Tonleiter *C*dur von der *F*dur-Leiter, nicht aber von *G*, *D*dur usw. Wollte man von *F*dur nach *C* gehen, so war es vielleicht möglich, dies durch den Leitton *H* zu bewirken; wollte man aber von *G*, *D*dur usw. nach *C*, so konnte das unmöglich durch *H* bewirkt werden, da dieser Ton in den Tonarten *G*, *D* ebensowohl heimisch ist, als in *C*, mithin kein Unterscheidungs- und Übergangsmittel sein kann.

Man musste also für abwärts schreitende Modulationen (Modulationen in tiefer liegenden Tonarten) einen zweiten Leitton annehmen. Dieses musste die vierte Stufe der neuzuerreichenden Tonart sein, z. B. *b*, wenn man von *C*dur nach *F*dur gehen wollte.

---

* Da sie einen Halbton unter der Tonika liegt, so hieß sie auch subsemitonium modi. Bei den Franzosen ist ihr Name note caractéristique (sensible).

** Auch deswegen schon wollte man sie Leitton nennen, weil sie in melodischer Anwendung notwendig (!) in die Tonika über ihr führe. »Man singe nur« — sagte die Lehre — »*c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h* — und man wird fühlen, dass *c* folgen muss.« So übereilt wurde oft beobachtet. Dass man mit der Tonfolge *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h* — nicht befriedigt sein konnte (vergl. S. 22), beweist noch nicht, dass das höhere *c* folgen müsse; es konnte umgekehrt werden, — *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *a*, *g*, *f*, *e*, *d*, *c* oder man konnte von *H* aus abwärts nach *e* springen u. a. m.

Allein auch das konnte nicht genügen. Es musste (S. 187) klar werden, dass jeder einzelne Ton ohne allen Einfluss auf Bestimmung der Tonart eingeführt werden kann (so haben wir schon in No. 74, ohne *C*dur zu verlassen, fremde Töne gebraucht, sind durch sie durchgegangen), dass es also eines kräftigeren Mittels, — einer Harmonie bedarf, um in eine neue Tonart überzuführen. Und so wurden wir denn Schritt für Schritt auf den Dominantseptimenakkord und seinen Anhang geleitet.

Selbst in unseren Modulationen mit liegenbleibenden Tönen oder vermittelnden Gängen ist nicht der Ton (etwa als Leitton) das Modulationsmittel, sondern die an ihn gehängte Harmonie.

O.

Generalbass und Generalbassspiel.

Zu S. 258.

Aus einem besonderen Grunde müssen wir hier, außerhalb des eigentlichen Lehrganges, auf Generalbass und Generalbassspiel zurückkommen; Namen, auf die schon S. 116 hingewiesen ist.

Unter Generalbass versteht man bekanntlich eine bezifferte Bassstimme, aus der der Harmoniegang ersehen werden kann; dann die Lehre, eine solche Stimme anzufertigen und zu verstehen. Die praktische Ausführung derselben — nämlich der Noten mit den dazu angedeuteten Harmonien — am Instrument heißt Generalbassspiel.

Die Fertigkeit hierin war ehedem, namentlich im achtzehnten Jahrhundert, sehr wichtig. Denn einmal wurden vielerlei Kompositionen (Arien und Duette, selbst Choräle, besonders Rezitative) vom Tonsetzer so dünn begleitet, — mit Bass und einer oder zwei Geigen, oder gar nur mit einem Basse, — dass Ergänzung der Begleitung wünschenswert erschien, die dann der Dirigent oder Akkompagnist am Flügel oder auf der Orgel gab, indem er den Generalbass dazu spielte*. Dann aber hatte man sich eben da-

---

* Auch Händel, der sehr schnell und flüchtig konzipierte, übrigens auch manche erst später in Aufnahme gekommene Instrumente entbehrte, rechnete

Digitized by Google

durch gewöhnt, überall das Generalbassspiel anzuwenden und mit Hilfe desselben zu dirigieren, was denn freilich eine oft überflüssige, oft auch sehr störende und zweckwidrige Zutat war. Bei der damaligen praktischen Wichtigkeit des Generalbassspiels für alle Dirigenten, Organisten, Kantoren usw. war nun wohl begreiflich, dass man den ganzen Harmonie-Unterricht mit dem Generalbass vereint abhandelte und letzteren gewissermaßen als Hauptsache hervorhob: daher so viele Harmonielehren unter dem Titel von Generalbasslehren. Und weil bisweilen die Komponisten ihren Bass garnicht, oder unvollständig beziffert hatten, so durfte selbst für diesen misslichen Fall die Anweisung nicht fehlen; man sollte aus dem Gang des Basses, womöglich mit Beachtung der Oberstimme, zu erraten suchen, welche Harmonie der Komponist im Sinne gehabt oder in der Partitur ausgeführt habe, — was allerdings höchst unsicher und bedenklich ausfallen musste.

Für uns hat der Generalbass den größten Teil seiner praktischen Wichtigkeit verloren, weil das Generalbassspiel höchstens noch bei den einfachsten Rezitativen oder einigen geringen Arien aus alten Partituren Anwendung findet und hierzu die Kenntnis der Zifferschrift fast schon allein, jedenfalls im Verein mit Harmoniekunde genügt. Daher haben wir das allein noch Wichtige, die Lehre von der Generalbass-Schrift, als Nebensache und Beiwerk überall in den mit Buchstaben bezeichneten Anmerkungen zugegeben, wo unser Harmoniesystem zu einer neuen Gestalt vorschritt.

Aus einem bloß äußerlichen Grunde empfehlen wir aber dem Schüler gelegentliche Übung im Generalbassspiel.

Die Beobachtung an sehr vielen Schülern hat uns nämlich darauf aufmerksam gemacht, wie mancher, bei der jetzigen Richtung auf Virtuosenkünste, neben bedeutenden Fertigkeiten doch einer festen, ruhigen und gebundenen Spielart entbehrt, wie mancher, der die neuesten Zwölffinger-Etuden herunterarbeitet, nicht fähig ist, einen Choral in allen Stimmen singbar und ausdrucksvoll vorzutragen, — zur großen Beeinträchtigung seiner Kompositions-Studien.

Hier nun kann ruhige Übung im Generalbassspiel helfen.

Es bedarf dazu keiner Kenntnisse und Vorbereitungen, als der schon mitgeteilten. Auch für Übungsstoff ist im ganzen

---

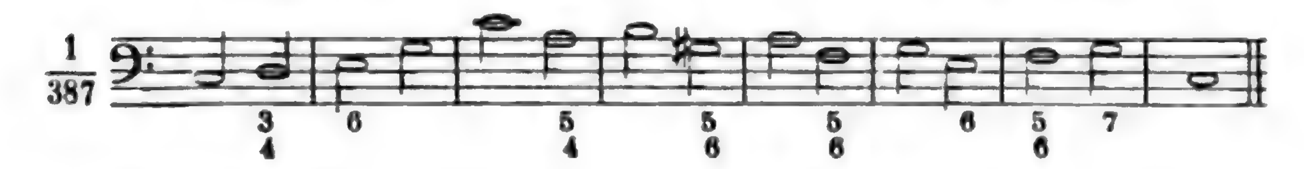
auf solche Ausfüllung und soll zu seinen Oratorien die Orgel — gewiss nicht bloß generalbassmäßig — meisterhaft gespielt haben; bisweilen findet man sogar in den Orgelpartituren das bloße Wort *Organo*, ohne alle Andeutung, was gespielt werden solle.

Digitized by Google

Lehrbuche genügend gesorgt; jeder bezifferte Bass, — z. B. No. 184, 199, 218, 229, 233, 236, 291, 378, 379, die in der Beilage XVIII gegebenen und viele andere — bieten sich ohne weiteres zur Übung dar; jeder andere Bass kann zum Übungsstoff werden, sobald der Schüler ihn mit Ziffern versieht, entweder zu den schon gesetzten Harmonien, oder zu solchen, die er selbst nach den bisher vorgetragenen Lehren ersinnt. So wird die Generalbassübung nebenbei auch zu durchgreifender Wiederholung des ganzen Harmoniesystems und zu erhöhter Gewandtheit in der Harmonik gereichen*.

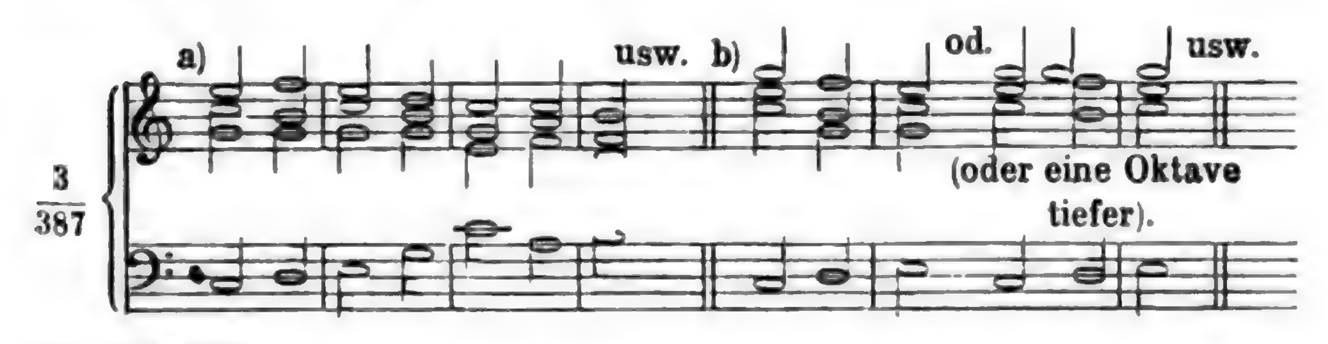
Diese Übung besteht darin, dass man **zuerst schriftlich** die Harmonie, die der Generalbass andeutet, in jeder Lage (soweit es ohne Fehler geschehen kann) vierstimmig, dann fünfstimmig, dann dreistimmig setzt, sodann sie am Pianoforte mit gleichmäßigem halbstarkem Anschlag und gebunden in allen Stimmen spielt, endlich sie **ohne vorherige schriftliche Ausarbeitung** gleich am Instrument ausführt.

Wir geben ein einziges kurzes Beispiel. Dieser Bass



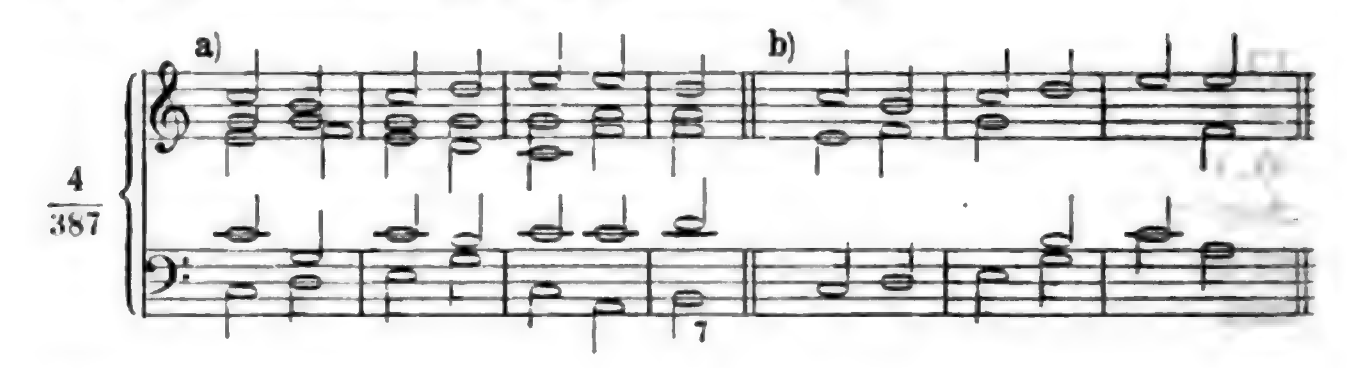
soll vierstimmig ausgesetzt werden; die Oktave soll im ersten Akkord in der Oberstimme liegen.

Oder es soll die Terz (im ersten Akkord) in der Oberstimme liegen (*a*), oder die Quinte (*b*).



* Aus allen diesen Gründen ist sie auch eine gute Vorübung zum Partiturspiel, worüber das Nähere in der **Allgemeinen Musiklehre des Verf.** zu lesen ist.

Er soll fünfstimmig (*a*) oder dreistimmig (*b*)



gesetzt werden u. s. f.

Im letzten Beispiel haben wir zu Ehren der Fünfstimmigkeit einen volleren Akkord genommen, und so könnte der ganze Bass vielfältig beziffert und harmonisiert werden.

Auch dies, und namentlich die Einführung der Vorhalte, empfehlen wir als Schluss der ganzen Übung.

Rückblick auf die alte Lehrweise.

Indem wir diese Anwendung des Generalbasses als eine bloß zu äußerlichem Zweck unternommene, für die Hauptsache (das Studium der Harmonie) entbehrliche Nebenübung angeraten haben: ist es wohl am Ort, einen flüchtigen Blick auf die alte Weise des Harmonie-Unterrichtes zu werfen, die in den Generalbass-Übungen ihren eigentlichen Gipfel und ihr einzig Heil fand. Unsere Betrachtung wird nicht eine erschöpfende sein; dies bleibt mit allen tieferen Begründungen einem anderen Orte vorbehalten. Sie soll nur so weit gehen, als zunächst nötig ist, so manchem redlich das Gute wollenden Lehrer einen Fingerzeig zu geben. Wer sich daran nicht orientieren kann, oder wer aus Bequemlichkeit oder Starrsinn den Fortschritt nicht anerkennen will, der mag auf gründlichere Erörterung warten.

Wir gehen von folgenden Grundsätzen aus, die unter den Denkenden und besonders des Lehrfaches und der Erziehung Kundigen* wohl allgemein feststehen.

Jede Lehre soll mit ihrem Gegenstande vertraut machen. Je sicherer und leichter sie das vermag, desto befriedigender ist

* Manchem in seiner Kunst tüchtig gebildeten, das Gute redlich wollenden Musiker fehlt es eben hier, und daher kommt die traurige Erscheinung so viel guter Musiker, die schlechte Lehrer sind, — schlechtere, als ihre Begabung und Kunstbildung voraussetzen ließ, — zum eigenen und ihrer Schüler Nachteil. Für sie besonders ist des Verf. Buch, »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege« bestimmt.

sie; je gerader sie auf ihren Gegenstand losgeht, je bestimmter sie sein Wesen auffasst und sich ihn aneignet, desto sicherer und leichter gelangt sie zum Ziele.

Die Kompositionslehre (also auch jeder Teil derselben, also namentlich auch die Harmonik) soll zur Komposition geschickt, soll den Schüler fähig machen, als Künstler und wie Künstler Kompositionen hervorzubringen.

Wie geht nun der schaffende Künstler zu Werke? — — Es sind hier zweierlei Momente zu unterscheiden.

Im glücklichsten Falle tritt dem Künstler sein Werk in allen seinen Teilen, — Melodie, Harmonie, Stimmbewegung, Instrumentation, — gleichsam wie eine Erscheinung entgegen; es steht vollendet vor ihm und er hat nur das im Geist fertig Angeschaute niederzuschreiben. Dies ist das Glücklichste, aber auch — selbst bei vollendeten Künstlern — das Seltenste, für große Werke und für den nicht durchgebildeten Künstler oder Kunstjünger nicht zu Hoffende.

Oder aber es erscheinen dem Geist des Künstlers die Hauptmomente des Werkes, die Hauptmelodie oder Grundzüge derselben, vielleicht auch einzelne Wendungen der anderen Stimmen usw. An diesen Hauptpunkten hält er fest und bildet das in der ersten Anschauung noch nicht Ergriffene vermöge seiner Stimmung, seiner künstlerischen Fähigkeit und Geschicklichkeit aus jenem Ursprünglichen heraus und an dasselbe heran, setzt oder vollendet z. B. die der Melodie noch fehlende Begleitung usw.

Jenes erstere kann nicht gelehrt und errungen werden; es ist reine Gabe des Talentes und der Begeisterung, setzt aber — was man nicht vergessen möge! — befriedigende Bildung voraus.

Dem anderen Gang der Sache, der allein unmittelbare Hilfe zulässt, hat sich unsere Lehrweise angeschlossen. Sie geht geradezu und von Anfang an vor allen Dingen auf das Komponieren hin, und fasst zuerst das auf, was die erste Hauptsache ist: die Melodie nach ihren Formen und ihrem Bildungsgesetze. Diese ist zuerst allein da; dann schließt sich ihr harmonische Begleitung an, — eben wie bei dem Künstler, jenen höchsten Fall, der außer aller Lehre liegt, ausgenommen, — bis späterhin diese Stimmen sich immer mehr selbständig ausbilden und die höhere Lehre beginnt, von der hier nicht weiter zu reden ist, die aber unmittelbar und in strenger Folgerichtigkeit aus dem Vorangehenden hervorgeht.

Eine Folge des Prinzipes dieser Lehre ist, dass sie nicht bloß im ganzen, sondern auch in jedem Punkte sogleich auf ihren Zweck, auf Komposition, ausgeht, keinen Lehrsatz aufdeckt, der nicht alsbald zur wirklichen künstlerischen Anwendung käme.

Digitized by Google

So ist sie von Anfang an weckend und bildend für Phantasie und Urteilskraft des Zöglings, anregend für seine Empfindung; sie versetzt ihn sogleich in die künstlerische Sphäre und erhält ihn in derselben, wohin er ja allein strebt und gehört.

Welches ist nun der Weg der alten Harmonie- oder Generalbasslehre?

Zuerst liefert sie dem Schüler alle möglichen Intervalle und Tonleitern, dann alle möglichen Akkorde haufenweise. Diese Akkorde werden nicht aus einem Naturprinzip und durch die Kraft der Vernunft nach künstlerischem Bedürfnis auseinander entwickelt, sondern bald nach willkürlichen Einfällen gemacht und aneinander gereiht (da entstehen denn unter andern jene Undezimen- und Terzdezimenakkorde, die nichts weiter sind als Dominantseptimen- oder Nonenakkorde, als Vorhalte über einem fortgeschrittenen Bass, Antizipationen oder Orgelpunktgestalten, und von denen die Erfinder selbst gleich bekennen, dass sie so, wie sie entstanden und beschaffen, eigentlich nicht zu gebrauchen seien), bald mechanisch aus der Tonleiter (deren Ordnung das gerade Gegenteil von Harmonie ist) zusammengesucht, wie G. Weber unternommen, aber im Gefühl der Unzulänglichkeit des Prinzipes, ungeachtet der sonst so vielbewährten Folgerichtigkeit nicht durchzuführen gewagt hat.

Diese Massen werden tabellarisch, durch Übertragung der Intervalle und Akkorde in alle Tonarten, in alle Lagen und Umkehrungen dem Gedächtnis eingekeilt und mit Reihen von Regeln (über Vorbereitung und Auflösung) begleitet, deren Unzuverlässigkeit wir oftmals zur Sprache gebracht und vor uns schon G. Weber scharfsinnig und witzig genug aufgedeckt hat. Ebenso werden Vorhalte, Durchgänge usw. wie die zerstückten Glieder eines Leichnams ohne Einsicht in ihre Notwendigkeit und ihr Wesen hingeworfen.

Dass diese lange Vorarbeit (zu der wir noch das Quintenverbot usw., das Steckenpferd aller dieser unkünstlerischen Lehrer, rechnen) keine künstlerische Beschäftigung ist, dass sie nur das Gedächtnis oder allenfalls den aufmerkenden Verstand in Tätigkeit setzt, Phantasie aber und selbstthätige Vernunft des Schülers unbeschäftigt, die dem Künstler unentbehrliche Empfindung unangeregt und ungeläutert lässt, oder vielmehr ertötet: — das möchte wohl schon hier jedem Nachdenkenden klar sein.

Und nun, was ist nun erlangt? —

Natürlich nicht, dass man irgend etwas komponieren, oder nur eine gegebene Melodie begleiten könne.

---

* Vergleiche S. 511 Anhang K.

Digitized by Google

Nun kommen jene Generalbassübungen: die Aufgaben zu einem bezifferten (oder allenfalls unbezifferten) Bass Harmonie ohne Melodie zu setzen. So verkehrt sich in diesem Lehrgange die der Kunst eigene und notwendige Ordnung; das Nebenwerk wird hervorgezogen und die Hauptsache — nicht etwa hinten nachgebracht, sondern ganz übergangen. Gleichwohl hätte man von jedem Kinde, wie von jedem Meister lernen können, worauf es eigentlich ankommt. Aber eben darauf mögen diejenigen sich nicht einlassen, die nicht in der Sache leben, die weder Drang, noch Talent, noch Geschick zu der Kunst haben, welche sie lehren möchten, und die bloß gelernt haben und lehren, um Brot zu erwerben.

Dieser unkünstlerischen, ja widerkünstlerischen Lehre und der jahrelangen Plage mit ihr haben wir es zu danken, dass aller Orten so viel Herzen und Köpfe eben unter den Musikern vertrocknet, dem wahren Kunstleben abgestorben und unfähig geworden sind, auch nur gegen den unfertigen, aber durch Irrstudien nicht verdrehten und abgematteten Naturalisten die Künstler- und Lehrer-Würde und das Recht der Kunst zu vertreten.

P.

Quinten- und Oktavenfolge*.

Zu S. 261.

Wir haben bis zu diesem Punkte die Entfaltung der Harmonie, soweit dieselbe aus ihrem eigenen Ursprunge vor sich geht, vollständig vor sich gehen lassen und fortwährend in Anwendung gebracht. Bei diesem letzteren Geschäfte sind uns auch die Gesetze, nach denen die Stimmen sich innerhalb der Akkorde und durch sie hin bewegen, klar geworden. Auf dem jetzigen Ruhepunkte wollen wir noch einmal den wichtigsten Moment in dieser Angelegenheit,

das Verhältnis der Stimmen in ihrem Fortschreiten miteinander,

genauer erwägen.

---

* Man blicke hier auf Anhang D zurück.

Schon Seite 81 haben wir wahrgenommen, dass zwei Stimmen, wofern nicht eine als bloße Verdopplung oder Verstärkung der anderen gelten soll, nicht wohl miteinander in Oktaven oder in Quinten gehen können. Allein wir haben schon damals angemerkt, dass nicht alle Oktaven- und Quintenfolgen verwerflich sind. Wenn sich nun deren in der Tat in den Werken aller Meister finden, wenn wir sogar in strenger systematischer Entwicklung in No. 520 auf Quintenfolgen geführt werden, so können wir uns mit einem kahlen Verbot nach der Weise der älteren Theoretiker nicht für immer befriedigt und abgefunden erachten. Es will wenig sagen, wenn man von irgend einem Verhältnisse, z. B. einer Quintenfolge, behauptet: es sei missfällig, es klinge nicht gut. Will man in der Kunst nur dem Gefälligen, Sinnlich-Wohltuenden nachstreben**, so sinkt sie zu einem Sinnenkitzel herab; und der Geist hört auf, an ihr einen anderen als den oberflächlichsten Anteil zu nehmen. Wir wissen aber, dass die Kunst uns gar anderen Inhalt zubringt, dass sie ebensowenig bloß sinnlich ist, als der Mensch bloß Körper.

Wenn also unserem Sinn irgend ein Verhältnis auffallend, anreizend oder abstoßend wird, so können wir bei dieser flachen Bemerkung nicht stehen bleiben; wir fragen: welcher Sinn, welcher geistige Inhalt in diesem Verhältnisse lebt, was es uns ausspricht? Für diesen Sinn ist dann das Verhältnis eben das Rechte, für einen anderen freilich das Nicht-Rechte. So begreifen wir, dass eine Quintenfolge an einem Orte das einzig Rechte, an einem anderen das durchaus Falsche sein kann; am letzteren Orte müssen wir sie vermeiden, am ersten würden wir falsch handeln, wenn wir statt ihrer etwas anderes setzten.

Nun haben wir schon zweierlei unserem Sinne auffallend gefunden: wenn Stimmen miteinander in Oktaven, und, wenn sie miteinander in Quinten gehen. Es fragt sich also: sind Oktaven- und Quintenfolgen überall und gleichmäßig widrig? — sind vielleicht überhaupt Folgen gleicher Intervalle in den Stimmen missfällig? — oder vielmehr: was spricht sich in einem solchen

Parallelismus der Stimmen,

wie wir das Fortschreiten der Stimmen in gleichen Intervallen nennen können, aus? — Wissen wir die letzte Frage zu beant-

---

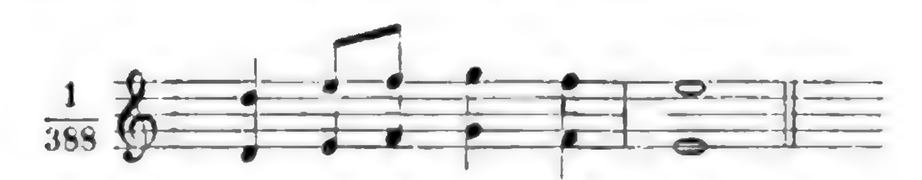
* Und was ist denn gefällig, sinnlich wohltuend? Dem einen dies, dem anderen etwas anderes; heute unter diesen Umständen jenes, morgen unter anderen Umständen dieses! So wenig zu allen Speisen bloß Zucker oder bloß Salz passt, so wenig will man selbst zur bloßen Vergnügung des Sinnes stets nur das Weichere oder Strengere, Fremdere oder Gewohnte.

Digitized by Google

worten: so wissen wir auch, wo der Parallelismus an seinem Orte ist.

Erschöpfend kann diese Untersuchung hier nicht stattfinden. Es müsste erst ergründet werden, welches der Sinn jedes Intervalles, z. B. der Quinten, sei, ehe man darlegen könnte, welcher Sinn in einer Folge solcher Intervalle sich ausspricht. Diese Ergründung gehört aber nicht in die praktische Kompositionslehre, sondern in die Musikwissenschaft, und die erstere kann nur so viel zur Ansprache bringen, als sich auf das unmittelbare Empfinden und Anschauen eines jeden bauen lässt. Dies genügt aber auch für den Zweck der Kompositionslehre und in Verbindung mit den sonstigen in ihr enthaltenen Anleitungen vollkommen. Dann kommt auch sehr viel auf Klangverschiedenheit und Schallkraft des Musikorgans, oder der Organe an, die einen Parallelismus auszuüben haben; bei schneller verhallenden oder fein und leicht intonierenden Instrumenten, wie Klavier und Geige, kann manches hingehen, was bei Instrumenten von festerer und gefüllterer Ansprache (Blasinstrumenten) auffällt oder sogar missfällt. Schon die bloße Klangverschiedenheit kann, indem sie den Anteil auf sich zieht, einen sonst bedenklichen Parallelismus begünstigen. Beide Verhältnisse wirken bei den weiterhin zu erwähnenden Gluckschen Quinten mit.

Im allgemeinen ist über jeden Parallelismus der Stimmen zu sagen, dass zwei in gleichen Intervallen miteinander fortschreitende Stimmen einander ähnlicher, untereinander einiger sind, als verschieden gehende. Daher gelten zwei oder mehr miteinander in Oktaven gehende Stimmen (S. 53)

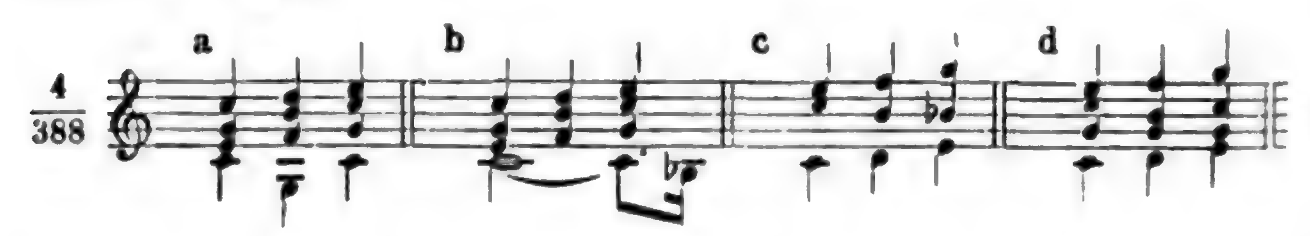


als einstimmiger Satz; daher sind Oktavfortschreitungen innerhalb der Harmonie früher (S. 81) fehlerhaft genannt worden; denn jede der Oktaven machenden Stimmen will und soll für eine besondere gelten, ohne es zu sein. So gibt es ferner (wie wir in Duetten oft genug hören können) nächst den erlaubten Oktaven keinen einträchtigeren Gang der Stimmen, als miteinander in Terzen oder Sexten.

Auch in mehrstimmigen Sätzen schließen sich zwei in Terzen oder Sexten miteinander gehende Stimmen, z. B. hier die erste und zweite —

am innigsten aneinander an; sie wollen gleichsam für sich als ein Einiges gelten. Daher wird ein ganzer Satz durch Außenstimmen, die miteinander parallel gehen, zu festerer, friedlicherer Einigkeit verbunden; wie z. B. Händel in dem bewegten Halleluja-Gesang in seinem Messias die Worte: der Herr wird König sein —

durch die parallele Führung der Außenstimmen in erhabene einträchtige Ruhe versenkt. Daher ist ein paralleler Stimmgang auch fähig, uns über solche Fortschreitungen, die für sich allein aufreizend und verletzend sein würden, gelind hinwegzuführen. So trug schon in No. 149 der parallele Gang der ersten und dritten Stimme das Seinige bei, uns über die regelwidrige Führung der Terz oder Septime zu beruhigen, und so sind auch folgende Sätze zu rechtfertigen;



die beiden ersten (*a*, *b*) stimmen im wesentlichen mit No. 149 überein; in *c* geht die Quinte in einer Außenstimme aufwärts und das zu erwartende *e*, in das sie sich hätte auflösen müssen, erscheint in einer anderen Oktave, — in dem parallelen Basse; bei *d* geschieht dasselbe und überdem gehen die beiden obersten Stimmen in Quinten aufwärts.

Allein nicht überall kann diese Eintracht und Ähnlichkeit des Stimmganges willkommen sein, vielmehr wird man im allgemeinen, besonders in den Außenstimmen, eher eine charakteristisch verschiedene Führung der Stimmen vorzuziehen haben,

Digitized by Google

um durch die mannigfaltige Weise der einzelnen Stimmen den inneren Reichtum des Satzes zu erhöhen. Und endlich wird man zu weite Ausdehnung und zu große Häufung der Parallelismen, besonders in den Außenstimmen, vermeiden müssen, wenn nicht aus der Einigkeit Einförmigkeit und Mattigkeit hervorgehen soll. Daher geben ältere Tonsatzlehrer die Regel: man solle in Chorälen den Bass nicht mit der Oberstimme in Terzen und Sexten auf- und abführen. Mit Recht besorgen sie davon Entkräftung des Satzes und Beeinträchtigung der kirchlichen Würde; nur lassen sie übereilt Stimmungen (z. B. die obige Händelsche) außer acht, welche sanftere, einigere Verschmelzung, und zu diesem Zweck Parallelismus der Stimmen fordern.

Soviel über den Parallelismus der Stimmen im allgemeinen. Es ist nun noch zu bemerken, in welchen Intervallen und mit welcher Wirkung zwei Stimmen miteinander gehen können. Hier kommen wir zuerst auf die

Oktavenparallele,

über die das nötigste bereits S. 81 gesagt worden ist.

Wir haben uns dort überzeugt, dass Oktaven als bloße Verdopplung oder Verstärkung, wie in No. 82 und 202, gar kein Bedenken erregen können, dass es aber ein anderes ist mit Oktaven, die von solchen Stimmen gebildet werden, welche nach ihrer Stellung zu einem eigenen Gang in der Harmonie bestimmt erscheinen, z. B. wenn eine Mittelstimme sich zuvor zwischen die zur Harmonie wesentlich mitwirkenden Stimmen gestellt hat, auch bisher eine solche wesentliche Stimme gewesen ist und dann in bloße Oktaven zum Basse verfällt. Dieser Gedanke wird überall durchzuführen sein, wo auch Oktaven in freierer Weise aufzutreten scheinen.

Zunächst sehen wir hier —

5/388

einen Satz, in dem die dritte und vierte Stimme fortwährend in Oktaven gehen. Wir dürfen die eine als bloße Verstärkung der anderen ansehen; beide sind im wesentlichen nur eine einzige Stimme oder Melodie, so gut wie die beiden Tonreihen in No. 82; aber eine Melodie, die durch den breiten Vollklang in

Digitized by Google

ganz anderer Weise hervortritt, als durch den bloßen stärkeren Vortrag einer einzelnen Tonreihe. Der Komponist hat in jedem einzelnen Falle zu erwägen, ob eben hier das volle Heraustreten einer Mittelstimme zweckmäßig und dienlich ist.

Ähnliches beobachten wir in dieser Stelle aus Mozarts vierhändiger *D*dur-Sonate, im Andante:

$\frac{6}{388}$

Die Oberstimme wird von der dritten Stimme in Oktaven (zwei Oktaven tiefer) verstärkt, allein — die Harmonie tritt zum Teil zwischen den Oktavenklang, während sie in No. $\frac{5}{388}$ die in Oktaven gehenden Stimmen umschloss.

Noch auffallender erscheint dieselbe Form in einem kleinen Klaviersatze (Aufenthalt, Lied aus F. Schuberts Schwanengesang, für das Pianoforte übertragen) von Fr. Liszt, wo zuerst Ober- und Mittelstimmen

$\frac{7}{388}$

(der Bass liegt zum Teil in den Vorschlagsnoten), dann aber Ober-, Mittel- und Unterstimme

$\frac{8}{388}$

Digitized by Google

miteinander in Oktaven gehen*, während andere Stimmen dazwischen die Harmonie ausführen.

Von ähnlicher Bedeutung sind jene Verdopplungen, die sich in Orchestersätzen oder Orchesterbegleitung zum Gesange finden. Es ist gar nichts Seltenes, dass zwei, drei oder alle Blasinstrumente eine Melodie in Oktaven oder mehrfachen Oktaven über einander gesetzt gegen die darunter, darüber, dazwischen liegende Begleitung des Saitenchors und der Blechinstrumente durchzuführen oder gegen selbständige Stimmen dieser Chöre durchzusetzen haben, oder dass umgekehrt die Saiteninstrumente sich in Oktaven durch den Chor der Bläser schlingen. Der Gegensatz des Stimmklanges und Charakters der Instrumente dient dazu, die beiden gegenüberstehenden Chöre noch deutlicher als im Klaviersatze zu unterscheiden und die in Oktaven gehenden Instrumente als eine einzige Stimme erscheinen zu lassen. — Wieder hat man hier einen Beleg von der Unzulänglichkeit der abstrakten Harmonielehre vor Augen. Dieselbe Tongestalt nimmt ein anderes Ansehen an, je nachdem sie dem Gesang, dem Orchester, — und hier Bläsern oder Saiten —, dem Klavier usw. zuerteilt wird; sie kann je nach der Wahl des Organes jetzt bedenklich, ein andermal unbedingt willkommen sein.

Dasselbe gilt von der Zusammenstellung des Orchesters mit Gesang. Nichts ist häufiger zu finden, als Verdopplung der Singstimme durch ein Instrument in höherer oder tieferer Oktave. So verdoppelt z. B. Haydn in seinen Chören häufig den Tenor mit der zwei Oktaven höher liegenden Violine, um ihn gegen den ohnehin klar hervortretenden Diskant hervorzuheben. Ja, die Verstärkung einer Gesangstimme in einer anderen Oktave ist der in derselben Oktave meistens vorzuziehen, weil die letztere den freien Klang der Singstimme beeinträchtigt. Sehr anziehend ist eine solche Verdopplung in dem berühmten Kanon aus Beethovens Fidelio. Nicht die Kunst des Satzes, — der Kanon ist sehr einfach und kunstlos, — sondern der Reiz desselben hat ihn be-

* Der zweite Teil dieses Satzes (Seite 6 und 7 der Haslingerschen Originalausgabe) ist noch anziehender, als der in No. $\frac{8}{385}$ mitgeteilte erste.

rühmt gemacht; und die begleitenden Oktaven haben daran ebenfalls ihren bescheidenen Anteil, wenn dies auch der Mehrzahl der Hörer unbewusst bleiben mag. Beethoven führt nämlich Marzelline (bei *A*)

9/388

mit Begleitung zweier Violoncelle (*pizzicato*) in der tieferen Oktave ein, während zwei Klarinetten inmitten der Oktaven liegen; die dritte Stimme im Kanon, Rokko, tritt (bei *B*) mit Verdopplung durch die Violine (ebenfalls *pizzicato*) um zwei Oktaven höher auf; die zweite und vierte Stimme werden im Einklange begleitet. Die ganze Begleitung, auf die wir hier nicht näher eingehen können, ist musterhaft geführt.

Von diesen Oktaven ist nur ein Schritt zu solchen, die der Komponist mit Absicht setzt, um zugleich mit der Verstärkung den hohlen Klang der Oktavenverdopplung für sein Tonbild zu gewinnen. Der unsterbliche Chor der Eumeniden in G l u c k s tauridischer Iphigenie

10/388

gibt dazu ein treffendes Beispiel. Wenn es hier galt, dem grausen Spruche der Rächerinnen das gemäße Organ zu schaffen, so bedient sich H ä n d e l derselben Tonform zu einem ganz anderen Gemälde. Er verdoppelt in seinem *Allegro e Pensieroso* (diesem naturfrischesten und eigentümlichsten seiner Gebilde) unter an-

Digitized by Google

deren — er hat dieselbe Ausdrucksweise mehrmals in demselben Werke* gebraucht — im Chor No. 8 fast durchweg bald, wie hier bei *A* —

die Melodie des Diskantes durch den Tenor, bald, wie bei *B*, beide Oberstimmen durch die Unterstimmen in Oktaven (das wäre also zweimal zweistimmiger Satz) um den durchdringenden naiv gesättigten Ton der Lust zu treffen. Gleiche Verdopplungen finden sich in Spontinis Olympia, der übrigens jene Händelschen Sätze schwerlich gekannt hat.

Wie sind nun diese und ähnliche Stellen (deren namentlich viele im Instrumentalsatze vorkommen und im vierten Band dieses Werkes besprochen werden) zu verstehen?

Eben wie zuvor. Die zwei Oktavstimmen bei Mozart und die zwei und drei bei Liszt sind nichts als Verdopplungen einer einzigen Stimme; sie sind eine einzige Stimme und durch ihre folgerechte Durchführung wie durch den unverkennbaren Unterschied zwischen ihnen und den begleitenden Stimmen als solche und nichts anderes bezeichnet. Liszt sowohl als Mozart haben dies tatsächlich erkannt und zu einer reizvollen Tongestalt benutzt; vornehmlich der jüngere Tonsetzer, während der ältere Meister nur einen beiläufigen Gebrauch von dieser Weise macht, die er übrigens in seinen Orchestersätzen häufig anwendet.

Eine mildere Form der Oktavenfolge ist die der nachschlagenden Oktaven. Wir geben hier —

* Herr F. W. Rühl hat sich das doppelte Verdienst erworben, dieses

ein Beispiel von Seb. Bach*; da die Oktaven nicht gleichzeitig erscheinen und auf den betonten Taktgliedern nur Terzen (bei *a*) oder Sexten (bei *b*) in den fraglichen Stimmen gehört werden, so haben dergleichen Führungen, wo sie Stimmfluss, Folgerichtigkeit oder gar besondere Absichten des Künstlers befördern, noch weniger Bedenken.

Von den Oktavenparallelen wenden wir uns zu den ebenfalls schon (S. 81) besprochenen

Quintenparallelen,

und zwar zuerst zu der

Folge von zwei oder mehreren reinen Quinten.

Der letzte Grund für den Sinn einer solchen Fortschreitung liegt im Sinne des Intervalles selbst, auf dessen nähere Bezeichnung wir uns hier nicht einlassen, weil sie nicht hier, sondern nur in der Musikwissenschaft* erwiesen werden kann. Wir erinnern uns aber von No. 56 her, dass die Quinte in der Entfaltung der Töne oder der Harmonie der erste neue Ton (nach dem Urton) ist, — denn die vor ihr erscheinende Oktave ist kein neuer Ton, sondern nur Wiederholung des Grundtones in einer höheren Tonregion, — dass mithin das Intervall der Quinte, z. B.

C — und — *G*,

die erste Anlage der Harmonie, der gleichsam noch unvollendete Dreiklang

c — *g* . . . . . und — *e*,

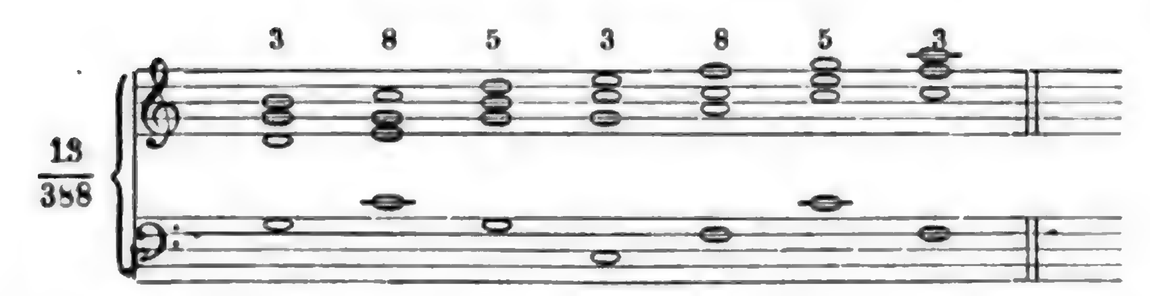
ist. Ohne also auf den tieferen Sinn dieses Intervalles einzugehen, sehen wir so viel: dass es gewissermaßen einen Dreiklang vorstellt. Folgen sich nun zwei Quinten, so wird uns damit die Folge zweier Dreiklänge vorgespiegelt, und zwar so, dass der zweite ganz in derselben Weise erscheint, wie der erste. Schon diese platte Wiederholung muss uns in Vergleich mit der normalen Entfaltung unserer Harmonie anwidern, —

Werk zuerst in Deutschland öffentlich vollständig aufzuführen und durch einen guten Klavierauszug (bei Simrock in Bonn) dem weiteren Kreise der Kunstfreunde zugänglich zu machen. Die treffliche Übersetzung ist von Gervinus.

* Teil 9 der Peterschen Ausgabe von Bachs Klavierwerken, No. III, Seite 28.

** Eine Andeutung enthält die allgem. Musiklehre S. 327.

Digitized by Google



in der kein Dreiklang in gleicher Lage mit dem vorhergehenden und nachfolgenden erscheint. Um so greller tritt aus der äußerlichen Gleichheit die Unzusammengehörigkeit der Harmonie hervor, wenn der Quintengang unzusammenhängenden Dreiklängen (z. B. denen auf der Ober- und Unterdominante) angehört, oder diese vorspiegelt, oder ihren Eintritt auffallender macht durch das allen Parallelbewegungen eigene Aneinanderhalten der Töne*.

Hiermit wird klar, dass und warum eine Quintenfolge missfälliger sein muss als die andere. Quinten, die unzusammenhängende Akkorde andeuten, oder solchen angehören (wie bei *a* u. *b*)

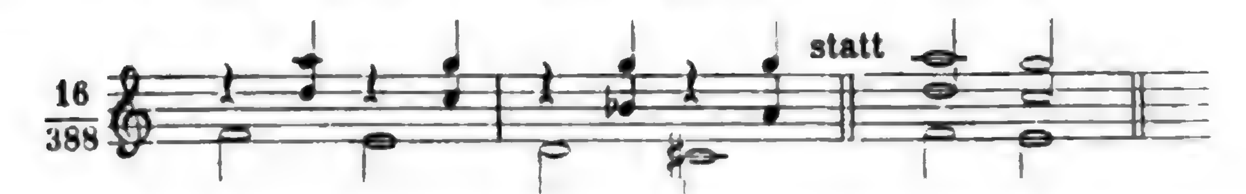
werden auffallender, oder auch widriger erscheinen, als solche, die zusammenhängende Akkorde andeuten (*c*) oder solchen angehören (*d*), zumal, wenn (wie bei *e*) die beiden Quinten führenden Akkorde durch einen Absatz getrennt, verschiedenen Gliedern angehörig scheinen. Schon die Führung der quintenmachenden Stimmen in Gegenbewegung, wie in dieser Stelle aus der Ouvertüre zu Haydns Jahreszeiten (S. 20 d. Partitur),

* Daher werden auch Quinten nicht übel empfunden, wo man überhaupt keine Harmonie-Entfaltung und keinen der Harmonie erschlossenen Sinn hat. Im Mittelalter ist arglos in Quinten gesungen worden; Mozart (der Vater) hörte 1771 in Venedig zwei Arme, André 1822 in Würzburg bei einer Prozession Männer und Kinder in Quinten singen. In allen diesen Fällen hatte man nur Bewusstsein für seine eigene Stimme; jeder sang, unbekümmert um die anderen, in seiner eigenen Tonhöhe.

wo die beiden Unterstimmen zwei Quintenpaare

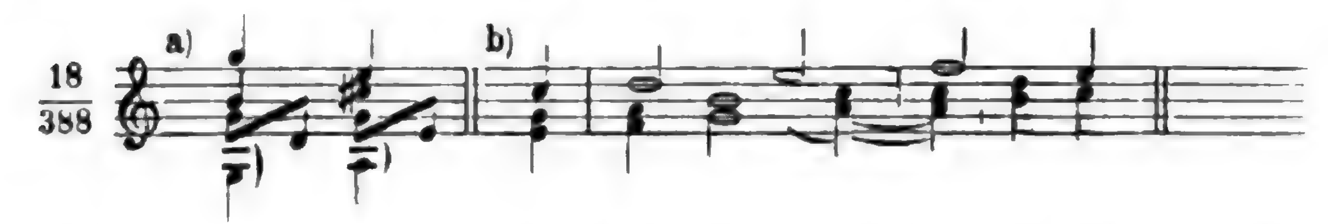
e - a und *d - g*
a - d   *g - c*

(also nächstverwandte) folgen lassen*, — desgleichen eine Unterbrechung der Quintenfolge durch eingemischte Pausen



begütigt in einem gewissen Grade unser Gefühl, da es wenigstens einigermaßen den Zusammenhang der Harmonie löst oder verbirgt. Auch Zwischentöne, wie hier z. B.

heben die Wirkung der Quintenfolge auf oder mildern sie wenigstens, besonders wenn die Quinten nicht auf Taktteile, sondern auf die nicht accentuierten Taktglieder fallen, wie hier bei *a*:



während bei *b* nur eine irrige Auffassung (welche die synkopierenden Unterstimmen als nachschlagend, anstatt als anticipierend fasst) Quintenfolgen schafft. Man kann auch dergleichen Folgen leicht vermeiden, z. B.

indem man (wie bei *b*) die zweite Quinte umgeht, oder (wie bei *a* und *c*) die beiden Quinten wenigstens nicht auf gleiche Taktteile

* Nichts wäre leichter gewesen, als diese Quinten zu vermeiden, — z. B. durch die Führung der Mittelstimme von *e* nach *d*, von *d* nach *c*. Aber diese wie jede sonstige Abänderung hätte die Energie der Unterstimmen gebrochen und den Satz verdorben.

Digitized by Google

fallen lässt, — denn nur dadurch machten sie sich in No. $\frac{18}{388}$ und noch mehr in No. $\frac{16}{388}$ fühlbar; — allein jeder wird fühlen, dass es sich hier in der Tat um Kleinliches und Spitzfindiges handelt und dass die eigentliche Quintenfolge in all' diesen Fällen gar nicht vorhanden ist, — wer da die Parallelle hört, der hat theoretische Ohren!

Milder erscheinen ferner Quinten dann, wenn andere Stimmen uns vergewissern, dass nicht die von den Quinten vorgespiegelten Akkorde, sondern andere, zumal verbundene, einander folgen. So wird der Fall aus No. $\frac{14}{388}$ *b* sich hier —

bei *a*, noch mehr bei *b* milder darstellen, da der zweite Akkord ein Dominantseptimenakkord und ein mit dem ersten verbundener geworden ist; ja, wo es auf klaren mildhellen Zusammenklang ankäme, könnte die Schreibart bei *b* vor anderen die Quinten vermeidenden Abfassungen unter Umständen den Vorzug haben.

Noch minder verletzend erscheinen dergleichen Folgen, wenn beide Quinten, wie hier —

als Bestandteile desselben Akkordes zusammengefasst werden können, oder eine fließende Stimmführung, wie in diesen Sätzen —

(*a* aus dem Pastorale des **Händelschen** Messias, *b* **Beethovens** Sonate Op. 14) sie verbirgt oder vergütet; bei dem Händelschen Satze wird der Ton der Oberstimme, der zum Bass die erste Quinte macht, von der zweiten Stimme festgehalten und dies verschleiert den unleugbaren Quintengang jener beiden Stimmen. Hierhin gehört auch folgende Stelle —

eines höchst würdig und ernst gehaltenen Chores aus Händels Deborah; der Diskant pausiert, der zweite Alt, im Einklang mit dem Tenor bildet offenbare Quinten mit dem Basse*. Das klingt mächtig voll, wie mit Hörnerklang; ärmlich wäre es gewesen, beide Stimmen auf $\bar{e}$ liegen zu lassen, oder den Alt liegen zu lassen und den Tenor von $\bar{e}$ auf *a* und dann auf *h* herumzuziehen. Leicht ließen sich solche Fälle** viel mehr zusammenfinden, in denen der Komponist aus bestimmten Gründen von der allgemeinen Regel sich entfernt und zu diesem oder jenem Zwecke sich Quinten

* S. 98 der Original-Partiturausgabe von Walsh in London. Das Orchester (Streichquartett) hat eingeleitet, schweigt aber, mit Ausnahme des fortgehenden Basses, zu jener Stelle und tritt erst nach ihr mit dem Diskant wieder ein, so dass dort der reine Stimmklang — vielleicht durch die Orgel verstärkt — heraushallt.

** Auch **Gluck** führt im ersten Chor von Paris und Helena (der später in der Umarbeitung der Alceste benutzt und damit bestätigt ward) Diskant und Bass in Quinten $\frac{\bar{\bar{d}}-\bar{a}}{g-d}$ abwärts; es gibt nichts Unschuldigeres und Holderes als diesen Chor an seiner ursprünglichen Stelle — und der Quintenfall entspricht ganz vollkommen dem Grundklang des Ganzen. Ebenso führt der ehrwürdige Meister, der Schöpfer der großen Oper, in der Ouvertüre zu jenem Drama die Oberstimmen rückhaltlos

24
385

erlaubt, ja jedem anderen Ausdrucke sie geflissentlich vorzieht. Man erkennt nun auch, dass die S. 93 erwähnten, in der ersten Harmonieweise unvermeidlich befundenen (oder durch entgegengesetzte Bassbewegung verbesserten) Folgen, — dass Sätze, wie diese —

jedenfalls zu den erträglicheren zu zählen wären (sofern die Quinten nächstverwandten und verbundenen Akkorden angehören) und dass sie (besonders die letzteren) in einem gewissen Zusammenhang wohlangemessen, ja einzig rechter Ausdruck sein können.

Soviel hier über einen Gegenstand, der von jeher die Aufmerksamkeit der Tonsatzlehrer gefesselt und durch das unaufhörliche Hin- und Widerreden bis zu krankhafter Reizbarkeit gesteigert hat, nachdem man sich einmal mit einem allgemeinen und absoluten Verbot aller Quintenfolgen übereilt hatte und nun mit dem Wirken der Künstler einmal über das andere in Widerspruch stand — denn schwerlich gibt es einen rechten Künstler, der nicht irgendwo mit vollem Rechte Quinten gemacht hat*. Wir

---

* Dass übrigens (abgesehen von den Nr. 256 bis 261 erklärten nur scheinbaren) gar manche Quinten enthaltende Kombination möglich ist, die unter gewissen Umständen der künstlerischen Absicht entsprechen mag, kann, wer vorurteilsfrei umherblickt, nicht in Abrede stellen. So wendet, um nur ein einziges Beispiel eines Meisters anzuführen, Gluck in der Schlummerscene des Rinald in Armida (Akt 2, Scene 3, S. 88 der Original-Partitur) zu wiederholten Malen diese Quinten —

an, und findet in ihnen den letzten Zug für jenes Gemälde wollüstig auflösenden Schlummers, den die Zauberin über den Helden niedertauen läßt

Allein wir wollen beherzigen, dass solche einzig und einzeln in der Kunstwelt dastehende Züge nicht nachgeahmt und nicht gesucht werden dürfen,

Digitized by Google

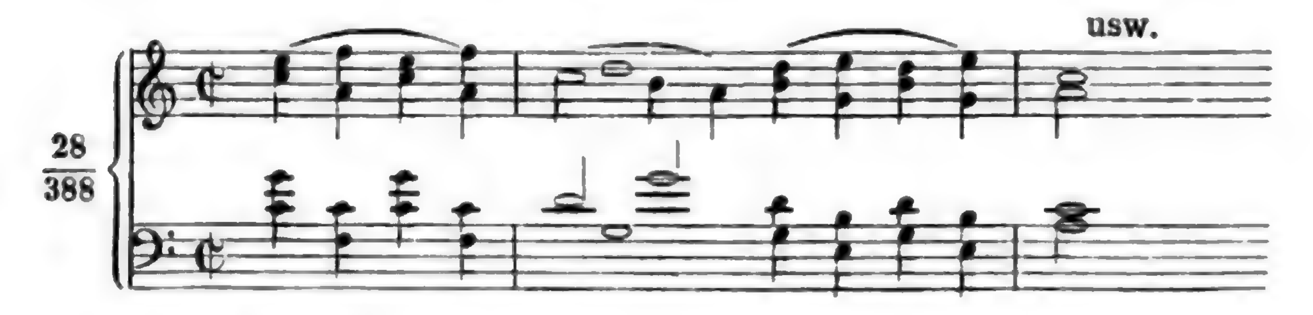
haben anzuerkennen, dass das Verbot seinen guten Grund hat, und dass es uns jetzt möglich sein muss, Quinten überall, wo wir wollen, zu vermeiden. Aber wir müssen eingedenk bleiben, dass hier wie überall in der Kunst mit einer abstrakten Regel nur Irr-

---

wenn sie nicht allen Wert, den eines genialen Aperçu, verlieren sollen. Der Komponist hat unendlich Wichtigeres zu tun, ist von höheren und unendlich reicheren Aufgaben und Zwecken erfüllt, als dass ihm die Aufsuchung eines nur in einzelnen Momenten glücklichen, und da sich entweder von selbst einstellenden oder — unwerten Motives gestattet wäre; der Lernende vollends hat mit der Entfaltung und Durchführung der wesentlichen und bis in das Unendliche fruchtbaren Gestaltungen in Melodie und Harmonie — und mit der Sorge, auf dem vernunftgemäßen Pfade dieser Entwicklung Schritt für Schritt folgerecht vorzudringen, so viel zu tun, dass für ihn diese vereinzelten letzten Erscheinungen noch weniger Wert haben dürfen, als für den Künstler.

Bei dieser Erwägung tritt uns die Arbeit eines neueren Tonkünstlers, *La Romanesca, mélodie du 16me siècle, transcrite pour le Piano par F. Liszt*, eigentümlich entgegen. Liszt ergreift die vier ersten Töne seiner Melodie und bildet daraus eine Einleitung, von der uns hier die ersten Takte angehen.

Nach einer zum Teil sehr anziehenden Darstellung des Liedes folgt ein Zwischensatz, aus welchem wir folgende Stelle



zu betrachten haben.

Schon der zweite Takt in No. $\frac{27}{388}$, der Wechsel von Ober- oder Unterdominantharmonie, klingt uns fremd (S. 108) an. Im vierten Takte hören wir die erste Quintenfolge. Allein es sind Quinten nächstverwandter Akkorde (S. 547) und auf dem die Stimmführung ohnehin nicht so fest wie Orchesterinstrumente gebenden Pianoforte glaubt man eher, das *g* der dritten Stimme in das *a* der zweiten gehen zu hören (gleichsam als wäre *c* im Basse zweien Stimmen gehörig, von denen eine nach *F* hinab ginge), als eine Quintenfolge. So klingen diese Quinten sanft und zart, freundlicher und heller, als die einander fremden Akkorde des zweiten Taktes.

In No. $\frac{28}{388}$ wiederholen sich diese Quinten und nach einer beiläufigen Quintenfolge zwischen Tenor und Bass von Takt 1 zu 2 erklingen im letzteren

Digitized by Google

tum gesät wird, dass auch Quintenfolgen unter Umständen zulässig, ja der einzig rechte Ausdruck sein können. Wir werden daher einstweilen dem allgemeinen Verbote nachkommen, um uns in der Vermeidung der Quinten zu üben; später aber vor den rechten Quinten, wenn sie sich uns darbieten, nicht zurückschrecken, — so wenig, als sie aufsuchen und herbeiziehen aus Koketterie oder Trotz gegen eine Regel, die für uns nichts Drückendes, kein Unrecht mehr hat.

Zum Schlusse dieser Betrachtung über Oktaven- und Quintenfolgen sei noch der Fälle gedacht, wo dieselben nichts als Folge von Verdopplung eines Satzes in höheren Oktaven sind. Diese Fälle sind besonders im Orchestersatze sehr häufig; wir führen nur einen aus Beethovens *B* dur-Symphonie an, wo die Bläser in Sextakkorden hinabgehen, durch Verdopplung der Unterstimmen

---

wieder Quinten zwischen den *G* dur und *E* moll-Dreiklängen, wieder auf nahe Verwandtschaft hindeutend, ohne Zweifel aber befremdlicher, wie die vorigen. Endlich tritt dasselbe Motiv mit Quinten der Tonika und Unterdominante in Moll auf, —

fremder und trüber durch die Folge von Moll zu Moll. Überall erscheinen die einzelnen Akkorde in der wohlklingendsten Lage und es scheint die Absicht des Komponisten, sie auf den verschwebenden Schwingungen der Pianofortesaiten (im Orchester- oder Vokalsatz, oder auf der Orgel wäre alles anders) leise ineinander klingen zu lassen, gleichsam wie herübergewehte altertümliche Klänge, die fremd und doch verlockend und vertraut uns ansprechen.

Wir möchten weder mit diesen Tonfügungen an sich rechten, noch mit dem Streben Liszts und anderer Virtuosen unserer Tage, dem Instrument die zusagendsten und bedeutsamsten Klänge gleichsam zum Trotz seiner Klangarmut abzugewinnen. Ganz gewiss ist dieses Streben ein künstlerisches und zu ehren, wenn es mit solcher Energie und so innerlichem Berufe, wie sehr oft in Liszt, sich geltend macht. Möge nur über dem Hineinlauschen in das Instrument und dem Hinversinken in diesen oder jenen fremden Klang nicht die höhere Geistestat, die freie und große Ideenentfaltung, versäumt werden; — und dies ist allerdings leicht zu befürchten, wo man dem materialen Teile der Kunst, dem Klange, — oder gar der Begierde nach äußerlich Neuem zu große Gunst, den Vorzug vor dem geistigeren Teile gewährt.

Digitized by Google

aber eine ganze Reihe von Oktaven (d̄-d̿, c̄-c̿ und *b*-b̄, *a*-ā) erzeugen. Auch im Klaviersatze greift man unbedenklich zu diesen Verdopplungen, um dem klangarmen Instrumente größeren Vollklang abzugewinnen; so Beethoven in seiner *C*dur-Sonate, Op. 53 (*A*)

wo außer den mit] angezeichneten Quinten und Oktaven noch die Oktaven *a*-ā-a̿, *e*-ē-e̿ usw. hervortreten. Ist nur die Grundlage solcher Sätze (man sehe *B*) richtig, so haben die Verdopplungen trotz aller Oktaven und Quinten kein Bedenken.

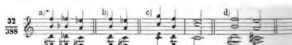
Dass

Folgen von verminderten Quinten

(wie unten bei *a* und *b*) oder auch

Folgen gemischter Quinten,

nämlich verminderter, die auf große (*c*), oder auch allenfalls reiner, die auf verminderte folgen (*d*) — keine oder weniger Bedenklichkeit erregen sollten,



---

* Die Folge *a* ist im Harmoniegange No. 328, *c* (S. 219) begründet und korrekter zu schreiben:

die Folge *b* beruht auf No. 348, *a*.

Digitized by Google

ist schon daraus ersichtlich, dass verminderte Quinten gar keinen ursprünglichen Akkord bezeichnen, mithin nicht unzusammenhängende Dreiklänge und Tonarten andeuten können. Ein Teil übrigens von dem Auffallenden, das einer Folge großer Quinten anklebt, geht auf die Folge einer reinen Quinte nach einer kleinen (oben *d*) über, weil man die reine Quinte zuletzt vernimmt und ihren Eindruck auf die vorhergehende verminderte überträgt. In No. $\frac{1}{501}$ (Anhang R.) finden wir diese Folge von Mozart angewendet.

Kehren wir eine Quinte um, machen wir ihren oberen Ton zum unteren: so ergibt sich eine Quarte. Daher sehen wir schon voraus, dass die Misslichkeit der Quintenfolgen auf

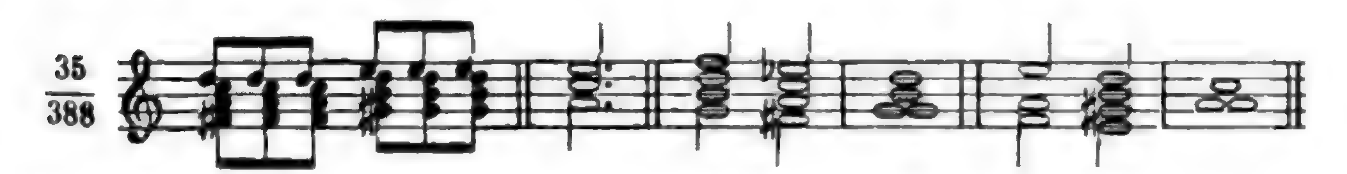
Quartenfolgen

mehr oder weniger übergehen wird. Wir haben deren schon S. 135 angewendet, nämlich in aufeinander folgenden Sextakkorden, wie bei *a*.

Hier verbirgt sich ihr Auf- oder Missfälliges hinter dem fließenden Parallelgange der Außenstimmen. Treten aber die Quarten in den Außenstimmen auf, z. B. oben bei *b*, so müssen sie im allgemeinen ebenso bedenklich gefunden werden, als Quintenfolgen.

Sekunden- und Septimenfolgen

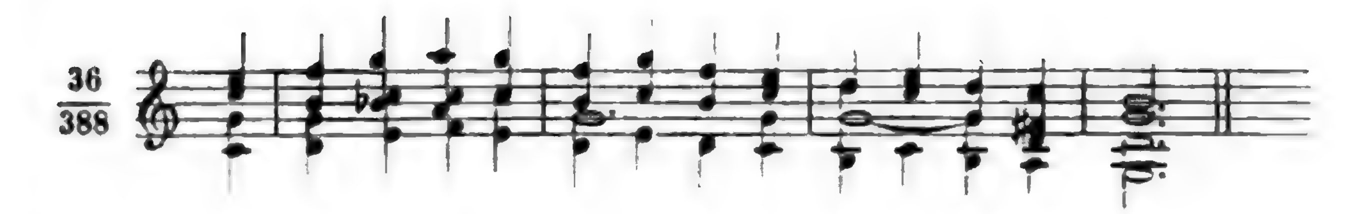
können nur in den selteneren Fällen eintreten, wo ein Septimenakkord (oder ein aus ihm abgeleiteter) in einen anderen übergeht; z. B.



Die unschuldigsten Parallelbewegungen sind

Terz- und Sextenfolgen,

die wir schon mehrfach gebildet und beobachtet haben. Wo ein fließender, einträchtiger Stimmgang der Idee des Tonstückes entspricht, sind diese Parallelen wohl angebracht; bei längerer Fortführung aber, zumal wenn eine reichere Harmonie erzielt wird, schwächen sie, besonders in den Außenstimmen angebracht, wie wir oben S. 534 gesehen, den Satz. Der nachfolgende z. B.



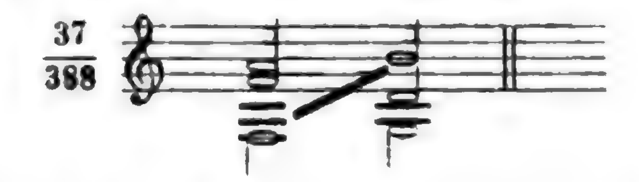
wird, obgleich es an Akkordwechsel nicht eben fehlt, durch den Parallelismus der Außenstimmen unstreitig jeder kräftigeren harmonischen Wirkung beraubt.

Beiläufig sehen wir an diesem Satze eine eigentümliche Stimmführung: die Stimmen kreuzen sich, der Tenor steigt über den Alt hinweg und wird also eine Zeitlang zweite Stimme. Wir sehen aber sogleich den Grund dieser ausnahmsweisen Stimmführung. In folgerichtigster Weise geht die zweite Stimme von *c* nach *h*, nach *b*, nach *a*; die dritte liegt mit ihrem *g*, *g* unter jener, steigt aber in den folgenden beiden Akkorden über sie weg (um die Harmonie vollständig zu machen, ohne dass der gute Gang des Alt gestört würde) und kehrt früh genug zurück. — Wollte man freilich solches Stimmkreuzen oft wiederholen oder weit fortsetzen, so müssten die Stimmen sich endlich verwirren. Oder wollte man die Hauptstimme von unteren Stimmen kreuzen lassen, so müsste man Verminderung ihrer Wirkung besorgen.

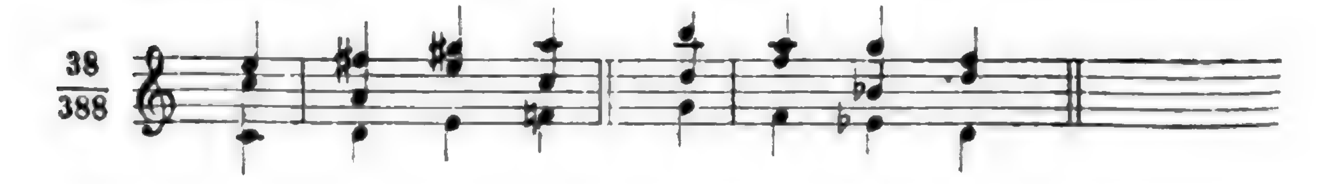
Übrigens hat man auch aus dem Parallelismus der Terzen einen auffallenden Moment herausgefühlt, und zwar die

Folge großer Terzen,

die sich ursprünglich ebenfalls bei der Harmonisierung der ominösen sechsten und siebenten Stufe eingefunden haben und zwei unverbundene Dreiklänge



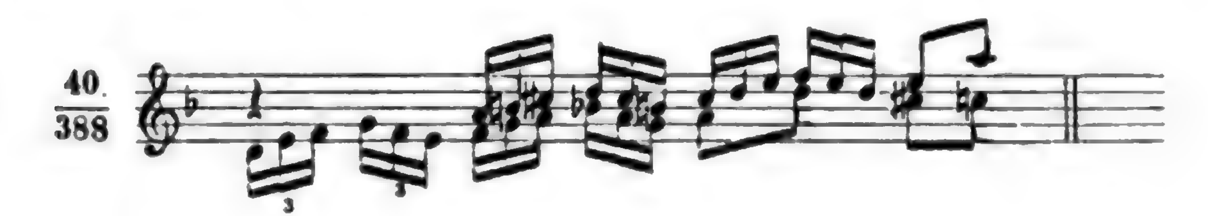
bezeichnen. Auch diese Folge ist besonders von älteren Tonsatzlehrern unter dem Namen Tritonus (weil der obere Ton der zweiten Terz gegen den unteren der ersten dieses Intervall bildet) verpönt worden, und es ist wenigstens so viel zuzugestehen, dass sie die Herbigkeit unverbundener Akkorde herausstellt, dass sie unmilder ist, als eine Folge abwechselnd großer und kleiner Terzen, und dass sich in längerer Fortführung —



Digitized by Google

die Einförmigkeit und Herbigkeit dieses Parallelismus steigert, obwohl auch hier verbundene Akkorde, z. B.

viel verträglicher und wohlgelittener auftreten, und endlich auch unverbundene nach Umständen der rechte Ausdruck einer künstlerischen Idee sein, oder garnicht vermieden werden können, man müsste denn aus weichlicher Scheu vor einem etwas härteren Klange das, was sonst gut ist und sich nicht anders sagen lässt, — wie z. B. eine Engführung, wie diese von Seb. Bach aus der *D*moll-Fuge im ersten Teile des wohltemperierten Klavieres,



mit all' ihren schönen Folgen unterdrücken.

Mit besonderer künstlerischer Intention hat in neuerer Zeit J. Raff eine Folge sechs paralleler großer Terzen geschrieben nämlich zu Anfang des zweiten Satzes seiner Waldsymphonie. Die Wirkung ist eine ganz ähnliche wie bei Quintenfolgen; da die Stelle auf Polyphonie zunächst keinen Anspruch macht, so lässt sich etwas Stichhaltiges gegen dieselbe nicht vorbringen; man muss die ersten Takte etwa ansehen als eine homophone Melodie von etwas krasser greller Klangfarbe; das Abenteuerliche was Raff wohl intendierte, lässt sich ihr nicht abstreiten:

Überhaupt aber wollen wir uns, wie schon öfters erinnert worden, vor jener Verweichlichung des Sinnes bewahren, die vor jedem vollen oder stärkeren Ausdrucke zurückbeben lässt, und die sich selbst fortwährend täuscht, weil das allzuargwöhnische

Digitized by Google

Hinhorchen und Hinstarren auf jeden fremderen, oder durch übereilte Regelweisheit verdächtigten Ausdruck in der Tat dahin bringt, überall Verdächtiges und Beleidigendes zu spüren. Jene missverständigen musikalischen Puristen, die vor allem zurückschrecken, was den Namen Quinte oder Triton oder Querstand usw. hat, geraten damit nicht bloß in Widerspruch mit allen Meisterwerken, sondern müssen sich auch selber einmal über das andere sogenannte Freiheiten nehmen, das heißt: von ihren Regeln loslassen, — oder sie würden gar aufhören zu schreiben. Man hat bei der Ausübung der Musik ein höheres oder wichtigeres Geschäft, als nach jedem verdächtigen oder verleumdeten Stimmschritt herumzuhorchen. Solche Peinlichkeit ist dem wahren Künstler ebenso fremd, wie zutappender Leichtsinn oder Unverstand. Er erreicht die von so viel Tonlehrern mehr gepriesene als verstandene *Reinheit des Satzes* nicht durch Herausklauben der skrupelhaften Punkte, sondern durch wohlerworbene *Reinheit des Sinnes und Denkens*, die ihm überall für seine Ideen den treffenden Ausdruck bietet und sie recht, in naturgemäßer und vernunftgemäßer Führung und Verknüpfung der Stimmen, darstellen hilft.

Ebenso kläglich wäre aber das Missverständnis, dergleichen nur besonderen Umständen gemäße und dann — aber nur dann genehme oder vielmehr gebotene Wendungen, wie wir hier unverhohlen mitgeteilt, als vermeintliche Neuheiten oder Originalitäten absichtlich hervorzusuchen. Der Schüler muss vor allem lernen, der Tonsetzer muss vermögen, *rein zu schreiben*, nämlich so, wie die Natur des Tonlebens, Klarheit und Zusammenhang, Wohlklang und Wohlgestalt der Musik im allgemeinen, für die allermeisten Fälle gebietet. Dies muss zur unbewussten Gewohnheit, gleichsam zur anderen Natur geworden sein. Darüber hinaus muss dann der Künstler volle Unbefangenheit der Anschauung und Fühlung in sich erhalten haben, um, unbeirrt und ungehemmt durch das allgemeinere Gebot, der besonderen Forderung in der ihr gebührenden Weise gerecht zu werden. Das ist es, was wir an den Meistern zu begreifen haben. Wer Tonmassen so leicht und mächtig handhabt, wie Händel, von dem anzunehmen, dass ihm etwa die Quinten aus No. $\frac{21}{388}$ aus Versehen entschlüpft seien (als wenn nicht solchem Meister der Satz, wie dem Dichter die Sprache zur Natur geworden wäre) oder aber, dass er sie hervorgesucht, um etwas Besonderes oder Neues zu haben (er, dem alles zu Gebote stand, was ihm nach seiner Natur und Aufgabe nötig war), das muss jedem unstatthaft, ja lächerlich erscheinen; nur Schwäche begeht Versehen, nur Armut sucht nach Brosamen, der Künstler schöpft und schafft aus dem Vollen. Und das gilt von allen Künst-

Digitized by Google

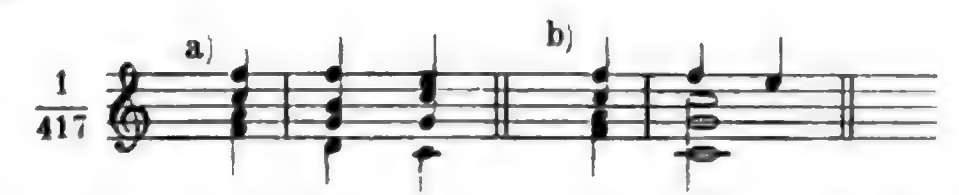
lern und allen oben angeführten Fällen; der Beweis liegt zuletzt darin, dass man für sie ebensowohl den inneren Bestimmungsgrund aufweisen kann, wie für die allgemeine Regel*.

Q.

Über Vorhalte noch einiges.

Zu S. 276.

Im Laufe der Lehre haben wir nur das unmittelbar für die Beschäftigung des Lernenden Erforderliche gesagt; selbst die naheliegende Bemerkung, dass ein Melodieton bei der Harmoniesierung von nun an nicht bloß als selbständiger Akkordton, wie bisher und wie hier



der erste Ton des Taktes bei *a*, sondern auch als Vorhalt aufgefasst und behandelt werden könne, wie bei *b*, — ist erst in §. 59 (S. 278) nur praktisch gezeigt worden.

Hier aber, nachdem dem praktischen und nächsten Zweck der Lehre genug getan ist, dürfen wir nicht versäumen, auch auf einige Besonderheiten aufmerksam zu machen.

Die Auflösung des Vorhaltes war nötig, um den Widerspruch zwischen dem aus dem vorherigen Akkorde liegengebliebenen Vorhaltton und dem neuen Akkorde, zu dem jener nicht gehört, zu beseitigen und zu versöhnen. Allein diese Beseitigung kann verzögert werden, indem sich zwischen Vorhalt und Auflösung ein anderer Akkordton, oder gar deren mehrere einschieben. So löst sich hier

* Ausführlicher ist dieser Punkt, der unzählige Irrtümer der Theorie und Schwachheiten der Komposition in seinem Gefolge hat, in A. B. Marx'

bei *A* das aus dem ersten Akkorde liegen gebliebene *e* richtig nach *d* auf, aber erst nachdem die Terz des neuen Akkordes dazwischen geschoben ist. Bei *B* liegen zwischen Vorhalt und Auflösung sogar drei andere Akkordtöne. Noch weiter ist Beethoven in dem Anfang seiner unvergleichlichen Sonate Op. 101,

gegangen. Die ganze Stelle ist nichts anderes als eine Figuration des Dominantseptimenakkordes *e gis h d*. Die Oberstimmen gehen aus *e gis* durch *fis a* nach *gis h* und weiter durch *a cis* nach *d*, wobei aber *a* auf dem Taktschwerpunkt liegen bleibt und gleichzeitig die Oberstimme über die erstrebte Septime *e* hinaufgreift in die Oktave, die so zum Vorhalt vor der Septime wird. Das *a* der Mittelstimme geht, ehe es sich nach *h* löst nach dem harmoniefremden Tone *fis*, dann nach der Quinte des Akkordes *h* und nun erst in den lösenden Ton *gis*. — Man könnte, zur Erklärung jenes *fis*, sagen: dass dem Komponisten in diesem Tongedichte voll schwellender Sehnsucht ein über die beiden tiefen Töne gebauter Septimenakkord *fis-a-cis-e* vorgeschwebt habe; oder gar, dass hier auf einen Akkord von sechs Tönen (*e-gis-h-d-fis-a*), den man Undezimenakkord* zu nennen hätte, hingedeutet wäre. — wenn es überhaupt wichtig sein könnte, jede einzelne Erscheinung und Kombination nach ihrem Zusammenhang mit den Grundformen zu erläutern, — und wenn es gar erlaubt wäre, aus einem einzelnen Tongebilde gleich auf eine neue sonst nirgend sichtbare Gattung oder Klasse zu schließen. Auf den gegenwärtigen Fall werden wir später zurückkommen; hier ist die Erklärung jenes *fis* ohnehin Nebensache, die verzögerte Auflösung des Vorhaltes Hauptsache.

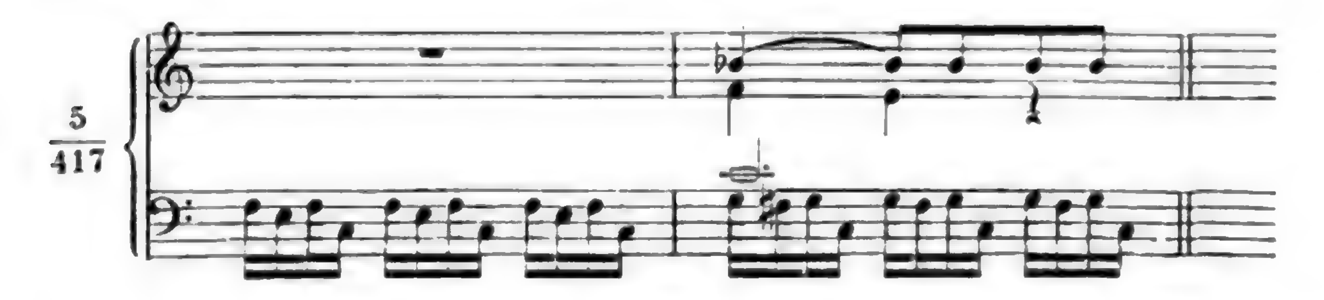
Schrift »Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit« (Breitkopf und Härtel) S. 115—125 behandelt worden.

* In der Tat hat ein Teil der alten Theoretiker nicht bloß Undezimen-, sondern auch Terzdezimenakkorde angenommen. Den Ungrund dieser Lehre glaubt der Verf. in seiner Schrift »Die alte Musiklehre im Streit« usw. S. 108 erwiesen zu haben. Humoristisch spielte der Zufall mit, indem ihm selber (im Oratorium Mose, Partitur bei Breitkopf und Härtel

Man wird übrigens bei dieser ganzen Erörterung an die verzögerte Auflösung der Terz, Septime und None in Septimen- und Nonenakkorden (S. 175) erinnert.

Soviel von der Auflösung der Vorhalte. Was ihre Vorbereitung betrifft, so erinnern wir uns, dass ein Vorhalt nur begreiflich erschien, insofern er zuvor in einem Akkorde als harmonischer Ton aufgetreten und in dem neuen Akkorde hinein liegen geblieben war. Dies eben nannten wir seine Vorbereitung, und sahen ein, dass sie in derselben Stimme stattgehabt haben müsse; Vorbereitung, Vorhalt und Auflösung ist ja nichts anderes, als der besonders gestaltete Gang einer Stimme. Nun aber können wir auch von hier aus freiere Gebilde ableiten. Hier —

sehen wir bei *A* zum zweiten Akkord (*g-h-d*) ein vorhaltendes *c*; es ist im ersten Akkorde vorhanden gewesen, auch in derselben Oktave, — aber in einer anderen Stimme. Bei *B* ist der vorhaltende Ton nicht einmal in derselben Oktave, sondern in einer tieferen, bei *C* vollends gar nicht vorhanden gewesen; unsere musikalische Erfahrung und Empfindung hat sich nur aus den Tönen *e-g* — und *c* vorstellen können, dass er dagewesen wäre, oder hätte dagewesen sein können und sollen. In gleicher Weise begreifen wir diese Stelle aus einem Mozartschen Quartett.

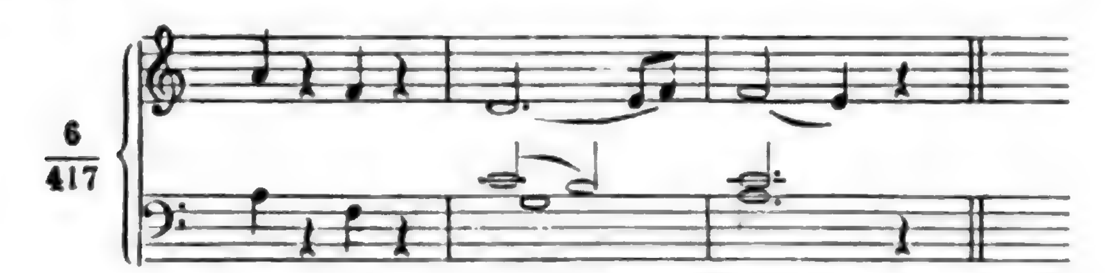


Das *f* der zweiten Stimme ist nur erklärlich, indem wir aus dem Basse des ersten Taktes den Akkord *f-a-c* voraussetzen. Und wenn

S. 168) ein wirklicher Undezimenakkord erwachsen musste. Dass dieser Fall jenen Erweis nicht schwächt und die Undezimenakkorde der alten Schule gar keine wirklichen Akkorde sind, ist am angeführten Orte nachzulesen.

Digitized by Google

hier das tiefere *f* leicht genug auf das höhere schließen (oder gleichsam h i n f ü h l e n) ließ, so geht in diesem Sätzchen aus Cosi fan tutte



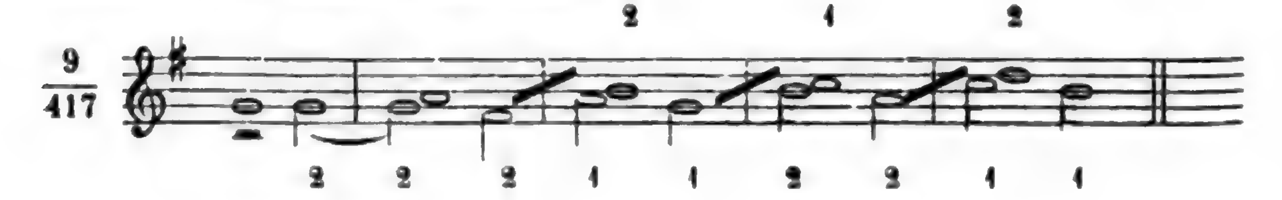
Mozart noch weiter; das *c* der Mittelstimme ist nur begreiflich, insofern man aus den Tönen des ersten Taktes den Akkord *f-a-c* heraushört.

Man sieht sehr leicht in allen diesen Fällen nur weitere, kühnere Folgerungen aus dem ersten Gesetze, dass Vorhalte vorbereitet sein müssen. Überall sind hier Vorbereitungen vorhanden, aber entlegener, zum Teil nur der ergänzenden Einbildungskraft überlassen. Wir dürfen dergleichen Gebilde nicht für falsch oder unzulässig erklären, uns aber sagen, dass sie mehr oder weniger Befremdendes an sich haben. Und so könnte man sich endlich gänzliche Übergehung der Vorbereitung gestatten, z. B.

wenn ein scharf einschlagender, einreißender Zusammenklang dem Sinn des Tonstückes zusagte. Auch milderem schmerzlichem Ausdrucke könnte ein unvorbereiteter Vorhalt z. B.

wohl angemessen sein.

Bisweilen liegt übrigens die Unregelmäßigkeit bloß in der Schreibart. Sätze wie dieser



Digitized by Google

scheinen nur unvorbereitete Vorhalte zu sein; sie sind eigentlich aus einer mehrfachen Kreuzung der beiden Stimmen entstanden, wie wir durch >< angedeutet haben, — die erste Stimme hat nicht *g a h*, sondern *gaagcch*. In solcher Weise beginnt z. B. das Recordare in Mozarts Requiem.

mit zwei nachahmenden und dabei mit Vorhalten einander übersteigenden Stimmen.

Noch einmal kehren wir zu der Auflösung zurück.

Sie sollte zu dem Akkorde erfolgen, in den der Vorhalt sich eingedrängt hat. Hier —

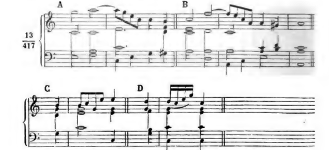
sehen wir nun die Auflösung auf einen anderen Akkord treffen. Das *f* der Oberstimme müsste sich in die Terz des Dreiklanges von *c*, dann das *e* in die Oktave des Dreiklanges von *d* auflösen; beide Töne schreiten auch nach *e* und *d*, — aber erst, nachdem *c-e-g* zu *a-c-e*, und *d-f-a* zu *h-d-f* fortgegangen ist. Ein gleicher Fall findet sich in No. $\frac{10}{417}$; auf dem dritten Viertel des ersten Taktes bleibt *f* als Vorhalt zu dem Akkord *es-g-b* liegen, löst sich aber erst zu dem folgenden Akkorde *c-es-g* in *es* auf. Genug, dass wir den erwarteten Ton richtig erhalten.

Man könnte sogar noch weiter gehen, z. B. wie hier,

die Auflösung auf den dritten Akkord verschieben. Dergleichen Fälle mögen erwogen und einmal versucht werden; besonderer Übungen bedarf es für sie nicht.

Doch es erwarten uns noch eigenere Gestaltungen. —

Wir kennen zwei Arten, eine oder einige Stimmen weiter zu führen, während die anderen den Akkord festhalten: den Vorhalt und die Fortschreitung einer Stimme von einem Akkordtone zum anderen. Es leidet kein Bedenken, **beide nacheinander** zu gebrauchen, wofern nur beiden, namentlich dem Vorhalte, sein Recht geschieht. Hier z. B.



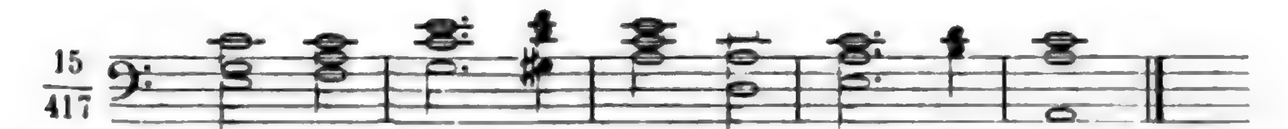
ist bei *A* der Vorhalt der Oberstimme richtig von *a* nach *g* geführt; desgleichen bei *B* das vorhaltende *f* nach *e*; desgleichen bei *C* der Vorhalt von unten, *h*, nach *c*; endlich bei *D* der Vorhalt *d* nach *c*. Aber nach erfolgter Auflösung geht die Oberstimme noch durch mehrere Akkordtöne.

Dies ist vollkommen entsprechend den bisherigen Regeln, aber oft zu weitschweifig. Hier —

Digitized by Google

sehen wir dieselben Sätze, aber ohne Umschweife; alle Mitteltöne sind weggeworfen und der letzte Ton, auf den sie führen, ist allein ergriffen. — Freilich ist damit auch die Auflösung selbst weggefallen; statt der zu erwartenden Töne, *g*, *e*, *c*, müssen wir uns genügen lassen an dem fortklingenden Akkorde, der freilich den Auflösungston enthält, aber ihn in einer anderen Stimme vernehmen, oder nach der bekannten Akkordnatur ergänzen lässt. Allein eben dieser Mangel isoliert den Vorhaltton noch schärfer und kann ihn insofern zarter, gleichsam verlassen in der Fremde, oder auch schärfer, schneidender im Widerspruche mit der Harmonie, erscheinen lassen.

Hier ist es nicht bloß erträglicher, den durch den Vorhalt zurückgehaltenen Akkordton in einer anderen Stimme mit dem Vorhalte zugleich einzuführen, z. B. die Begleitung zu obigem so zu gestalten,



sondern der in einer anderen Stimme erscheinende Ton kann uns auch gewissermaßen statt des Auflösungstones dienen, den wir erwarten.

Diese Verwandlung zeigt aber eine neue Abweichung von den ersten Gesetzen der Vorhalte. Wir sehen nämlich dasselbe Intervall, das oben vorgehalten wird, unten im Basse zugleich erscheinen.

Die Entfernung mildert den Widerspruch*, wenn sie ihn auch

* Ähnlich ist diese Stelle, —

aus dem reizvollen ersten Satze des dritten Quartetts (Op. 18) von Beethoven, wo Vorhalt und vorgehaltener Ton (*g* und *fis*) in nebeneinander-

nicht hebt, und es kommt darauf an, ob er dem Sinn unseres Satzes entspricht, ob dieser ein so scharfes Widereinander der Töne verlangt und in seinem sonstigen Zusammenhange rechtfertigt. Händel in seinem Messias, in dem wunderzarten, gleichsam nur hingehauchten Chor: »Sein Joch ist sanft und seine Last ist leicht«, wagt einen solchen Zug,

und trifft meisterlich das Rechte, er wahrt den in Sinnen sich verlierenden Satz vor Verweichlichung und weckt damit leise die

---

liegenden Stimmen gleichzeitig erscheinen. Hätte Beethoven der zweiten Geige statt *fis* das höhere oder tiefere *a* geben sollen? — dann hätte er den stillen Gang der Stimme und ihren wohltuenden Parallelismus (S. 534) mit dem Basse gestört, überdem mit dem tieferen zu *g* hinaufschreitenden *a* das Hauptmotiv (die Septime) abgenutzt, das er nachher besser braucht. Oder hätte er die zweite Geige noch pausieren, erst im folgenden Takt einsetzen lassen sollen? — Der Eintritt wäre schon für sich schief gewesen und zugleich hätte Beethoven nach dem einstimmigen Anfange den sicheren und festen Einsatz des Tutti verdorben. Er hat das Ganze im Auge gehabt, wie jeder Künstler, und mit bestem Erfolge; der flüchtige Widerklang *fis*-*g* ist ein unentbehrliches (wie unvermeidliches) Reizmittel im zarten Satze.

In gleichem Sinne ist Seb. Bach, der besonnenste und kühnste aller Tondichter, noch einen Schritt weiter gegangen. In diesem aus seiner *A*moll-Fuge, Band 4, der Gesamtausgabe seiner Klaviersachen (bei Peters in Leipzig), genommenen Satze:

tritt Vorhalt und der durch ihn aufgehaltene Ton in derselben Oktave, in engster Reihe aneinander, gegen den S. 263 bei No. 392 erteilten Rat.

Der Rat ist begründet, zumal für den Neuling in der Vorhaltlehre, der noch nicht alle Verhältnisse leicht und sicher überschauen kann. Aber Bach ist ebenfalls im vollkommenen Rechte. Er wollte lieber zwei Töne ein Sechzehntel lang schärfer aneinander klingen lassen, als die schwunghafte Weise seiner Unterstimme, die im Vorgehenden motiviert ist, stören.

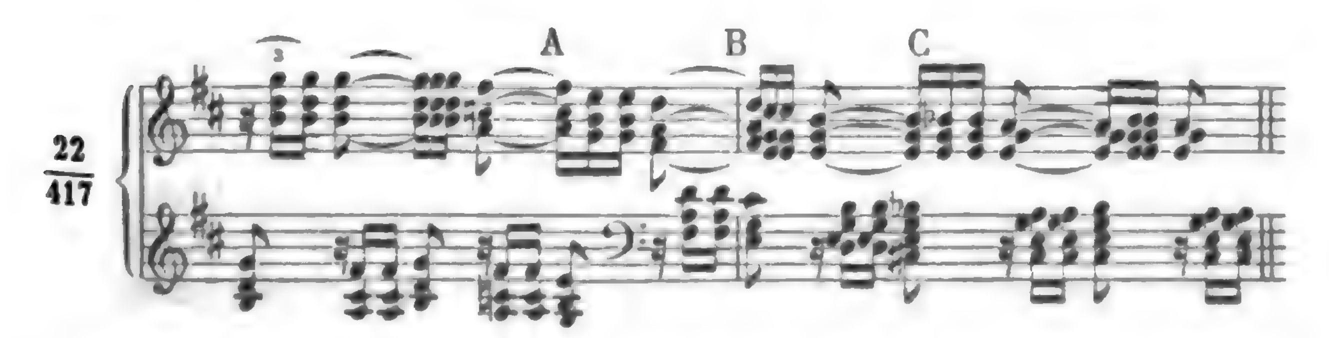
Saite des Wehes; denn nach diesem Chor wird Leiden und Tod gesungen.

Hier war es der tiefe Sinn des Satzes, der den unregelmässigen Vorhalt als das Rechte erscheinen ließ. In einer anderen Weise finden wir dasselbe in Beethovens Violinsonate Op. 24. Im Scherzo treten Pianoforte und Geige so gegeneinander:

Man erkennt sehr leicht, dass die Harmonie, der Pausen entkleidet, im zweiten bis vierten Takte so gestaltet ist: —

Die Oberstimme geht also in Oktaven mit der zweiten und weicht auf dem zweiten Viertel von ihr ab, um einen Vorhalt zu bilden, der der anderen Stimme widerspricht. Aber in diesem neckenden Widerspruch (der bei der Schnelle der Bewegung und der Kürze der Töne nicht herb, nur pikant werden kann) liegt eben der Reiz des Satzes; die Geige tut, als wollte sie nicht mit, und richtet dann in neckiger Nachfolge und Nachahmung eine artige kleine Verwirrung an.

Wieder in einem anderen Sinne hält Beethoven (im Andante seines großen *B* dur-Trios Op. 97) ganze Akkorde vor, während in anderen Stimmen die vorgehaltenen Töne zu gleicher Zeit erklingen.



Hier wird *e* bei *A* durch *fis*, *h* durch *c*, *g* durch *a* vorgehalten und alle diese Töne erklingen gleichzeitig mit den Vorhalten; bei *B* finden wir gleiches, bei *C* wird *h* gegen *b* — also obenein querständig vorgehalten. Es genügt aber — ohne tieferes Eindringen

in den Sinn des Satzes — an die Kürze der Vorhalte und den kurzverklingenden Ton des Pianoforte zu erinnern, um darzutun, dass hier ein eigentlicher Widerklang oder Missklang gar nicht zu befahren ist, sondern die Harmonien mit Hilfe dieser Vorhalte nur schwebender ineinander schmelzen.

Verwandt mit dem vorstehenden Satze ist dieser andere,

aus *Beethovens* Quartett Op. 59, No. 3, eigentlich ein zweistimmiger Satz in Oktavenverdopplung, nur dass das obere Stimmpaar um ein Viertel früher fortschreitet und damit Vorausnahmen gegen das untere Paar, oder — was dasselbe ist — das untere Paar um ein Viertel später schreitet und damit Vorhalte gegen das obere bildet. Das Wesentliche bleibt bei einer wie der anderen Deutung der Widerspruch der ineinander gezogenen Akkorde, der aber in den Schwebetönen der Saiteninstrumente nur gleich einem halb bergenden, halb verratenden Schleier sich über den Kerngehalt des Satzes legt und gerade diesen eigentümlichen Reiz zagenden Weilens und hastigen Vordrängens über ihn ausbreitet.

Wieder stehen wir (S. 539) vor der Unzulänglichkeit aller abstrakten Harmoniegesetze. Für Bläser, Orgel oder Gesang hätte Beethoven wohl nicht so gesetzt, — es müssten denn ganz eigene Beweggründe zum Vorschein gekommen sein.

Endlich sei noch einer *mehrdeutigen* Form erwähnt, die nach Analogie der Vorhalte sich herausbildet. Hier —

sehen wir sie zweimal vor uns; *g* in der Oberstimme bleibt zu dem Akkord *a-c-e* liegen, ebenso *h* zu dem Akkorde *c-e-g*. Wollten wir diese Töne als Vorhalte ansehen und regelmäßig auflösen, so könnten sie nur Vorhalte von unten sein; *g* müsste sich nach *dem höheren* *a*, *h* sich nach dem höheren *c* bewegen; nur wäre die Auflösung von *g* eine Oktave herabgesetzt, die von *h* durch zwei dazwischen geschobene Harmonietöne verzögert. Allein — dann wären diese Vorhalte

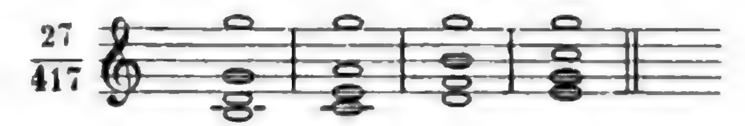
Digitized by Google

nichts weiter als nachschleppende Oktaven der anderen Stimme, Vorhalt und zurückgehaltener Ton, *g* und *a*, *h* und *c*, träfen in einem Momente zusammen*, und so zeigt sich eine regelmäßige Auslegung überall nicht ausführbar, man fühlt sich mit dergleichen

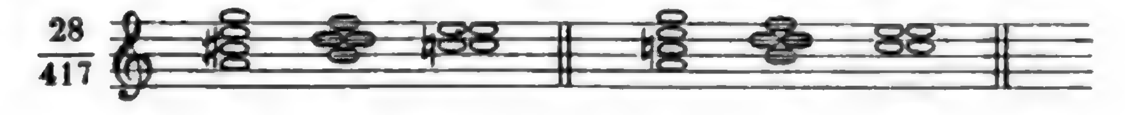
nachbleibenden Tönen,

wie man sie nennen könnte, dadurch versöhnt, dass die Stimme, in der sie erscheinen, sich nachher umständlich in den Akkord hineinbegibt.

Oder will man dergleichen Tongestalten als Septimenakkorde



ansehen, die nicht ihren nächsten regelmäßigen Gang nehmen, sondern in einen anderen Septimen-Akkord führen?



---

* Dass übrigens der Komponist auch auf dergleichen Gestaltungen geführt werden kann, sehen wir auch aus dieser Stelle

(die Oberstimme von beiden Geigen in Oktaven, die Unterstimme von Bratschen und Bässen in der tieferen Oktave ausgeführt) aus Beethovens großer Leonoren-Ouvertüre, in der Vorhalt und aufgehaltener Ton immerwährend zusammentreffen. — Dass dergleichen Sätze nicht so mild ansprechen wie regelmäßige Bildungen, leidet keinen Zweifel; es wäre daher unbedacht, sie absichtlich nachzuahmen. Dass aber der wahre Künstler nicht an Einzelheiten klebt, sich nicht vor Einzelheiten scheut, sondern auf das Ganze sieht und alles wagt, was zu der Vollführung seiner Idee im einheitvollen Strome des Ganzen notwendig oder folgerecht erscheint: das können wir wieder einmal hier wie an hundert anderen Orten beobachten.

Digitized by Google

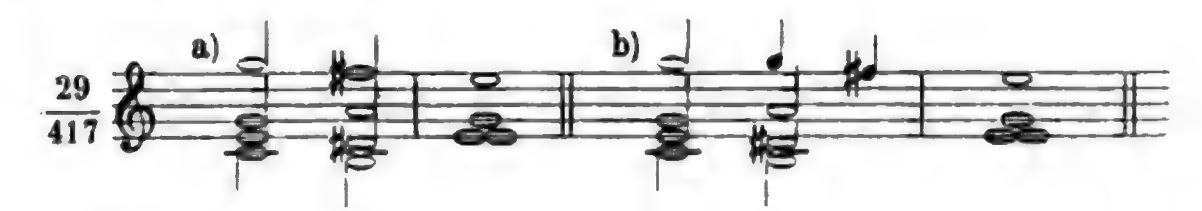
Diese Führung wäre eine neue Verdichtung der in No. $\frac{21}{417}$ gezeigten, — oder, wenn man will, aus der in No. $\frac{4}{417}$ *c* aufgewiesenen durch Erhöhung des tiefsten Tones im zweiten Akkord (*a-cis* [*c*]-*e*-*g* nach *b* [*h*]-*h*-*f*) entstanden.

Oder will man das liegengebliebene *g* als Halteton, und das Ganze, wie es in No. $\frac{27}{417}$ vor uns steht, als kürzeren Orgelpunkt ansehen? — Beide Auslegungen passen nur nicht auf den zweiten Fall aus No. $\frac{24}{417}$; wir haben aber schon eingesehen, dass die ängstliche Abwägung verschiedener Ableitungsarten uns nicht unnütz aufhalten darf, wofern wir nur die Fertigkeit und den Sinn des Bildens in unserer Macht haben.

Soviel über die Vorhalte an sich. Nun aber haben sie offenbar in allen ihren Gestalten die Wirkung, den einzelnen Akkord weniger klar und bestimmt hervortreten zu lassen, weil sie ihn mit einem anderen Akkorde verschmelzen und vermischen. Daher dienen sie oft zur Milderung solcher Verhältnisse, die, in ihrer Nacktheit hingestellt, irgend einen unwillkommenen Eindruck machen könnten. Diese Bemerkung lenkt uns auf die vielberufene Quinten- und Oktaven-Angelegenheit zurück. Wir betrachten zuerst

Quinten, durch Vorhalte gemildert,

in einigen Fällen. Hier bei *a*

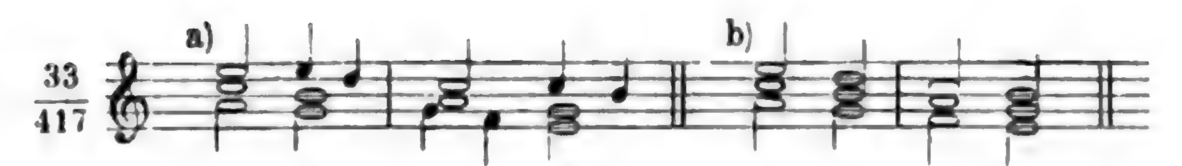


sehen wir eine offenbare Quintenfolge; sie gehört zu den milderen (wegen der eingemischten Septime) und wird noch milder durch den bei *b* eingeführten Vorhalt. Ungerechtfertigt würde die nachfolgende Quintenreihe bei *a* erscheinen, —

die gleichwohl durch Vorhalte gemildert bei *b* (wie sie Haydn in seiner *D*dur-Symphonie* gebraucht) kein Bedenken erregt. Ein gleiches würde von den hier bei *a*

* No. 1 der bei Bote und Bock in Berlin erschienenen Partituren.

Digitized by Google



zugrunde liegenden Quinten zu sagen sein. Ihre nackte Folge, wie sie sich bei *b* zeigt, würde ungerechtfertigt erscheinen; bei *a* aber werden zwischen das erste und letzte Quintenpaar durch die Vorhalte neue Akkorde (*g-h-e* und *e-g-c*) eingeschoben und bei dem mittleren Quintenpaar greift der Vorhalt des Grundtones (S. 271) so scharf ein, dass sich die Aufmerksamkeit von der Quintenfolge ab auf ihn wendet. Auch in dem Händelschen Satze No. 408 bergen sich Quinten hinter dem Vorhalte des Basses.

Anders verhält es sich bei

Oktaven, durch Vorhalte verdeckt.

Hier kann es leicht geschehen, dass der Vorhalt Übel ärger macht. Wir sehen dies sogleich an den hier gegebenen Beispielen.

Die Oktaven bei *A* stehen ungerechtfertigt vor uns; bei *B* haben wir aber außer ihnen noch das Zusammentreffen von Vor-

---

Eine gleiche Stelle, in der Quinten in den beiden Oberstimmen durch Vorhalte von unten verdeckt werden, ist diese, —

aus der empfindungsvollen *E*moll-Fuge von Seb. Bach (im vierten Bande der bei Peters erschienenen Gesamtausgabe), der — wie man leicht bemerkt — folgende Quintenreihe zugrunde liegt (*a*):

die beiden Unterstimmen bilden zwar auf die schweren Achtel Quinten, doch sind diese nicht von harmonischer Bedeutung, sondern machen Vorhalte vor der Sexte (*b*).

Digitized by Google

halt und aufgehaltenem Tone (*c* mit *h*, *e* mit *d*) zu erleiden. Gleichwohl mag uns der nachstehende Satz aus Mozarts Cdur-Fuge*

erinnern, dass selbst ein so zartfühlender Künstler sich vor einem vorübergehenden missfälligeren Moment nicht weichlich gefürchtet, sondern die folgerechte Führung des Ganzen vorzüglich im Auge behalten hat**. Das Gleiche haben wir schon in No. $\frac{20}{417}$, $\frac{22}{417}$ und $\frac{25}{417}$ gesehen.

Auf der anderen Seite kann der Vorhalt ebensowohl wie der Durchgang (S. 286) gegen Harmonietöne querständig auftreten (oder vielmehr umgekehrt sie gegen ihn), wie dieses Sätzchen

aus Beethovens Sonate Op. 7 zeigt. Allein auch hier ist der Querstand gerechtfertigt, weil er ganz vernunftgemäß aus einer durchaus richtigen Harmonieanlage heraustritt.

Zum Schluss noch eine praktische Bemerkung über das

Spiel der Vorhalte.

Sie erklingen sanfter und einheitvoller, wenn man sie gebunden spielt, wie oben mehrmals angegeben ist; so werden sie auch

* Fantasie und Fuge im achten Heft der sämtlichen Werke, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

** Dass Mozart hier bewusst gehandelt, sich nicht etwa versehen hat, ist schon aus der Konsequenz der Oberstimme zu ersehen, durch welche die Oktaven mit ihrem Vorhalt herbeigeführt worden sind. Vielmehr hat Mozart eben hier gewiss seine Aufmerksamkeit festgehalten, wo er sein Thema in rechter Bewegung und Vergrößerung in die Enge führte.

Digitized by Google

in den meisten Fällen auf der Orgel, im Orchester und Gesang vorgetragen. Dem Kompositionsschüler aber raten wir, bei dem Spiel seiner ersten Vorhaltsübungen am Klavier die Vorhalte nicht zu binden, sondern den Vorhalt nach seiner Vorbereitung — jedoch ohne Härte — noch besonders anzuschlagen, und zwar deswegen, weil bei dem bald schwindenden Klange dieses Instrumentes der gebundene Vorhalt nicht stark und deutlich genug fortklingt, um dem Schüler hinlänglich lebhaften und überzeugenden Eindruck zu machen.

Sehr dienlich ist es, nach mehrmaligem Spiel die Vorhaltstimmen auch zu singen, und zwar dann gebunden, mit schärferem Anschlag der dawider tretenden Akkordtöne.

R.

Melodik und Harmonik und ihre Grenze.

Zu S. 314.

Es kann hier nicht darauf ankommen, der Bedeutung oder den Reizen der Melodie als Kunstgestalt eine Lobrede zu halten, sondern nur darauf, ihr hohes Recht zu wahren und zu vertreten gegenüber der alten Lehrweise, die in ihrer mehr als hundertjährigen Richtung auf Harmonik und Kontrapunkt, bei großer Tätigkeit besonders für erstere, den Anbau der Melodik so bedenklich hintangesetzt hat und fortfährt, hintanzusetzen. Der Wert einzelner sie betreffenden Bemerkungen und Lehren und das Verdienst einzelner Lehrer um sie soll nicht verkannt werden, kann aber die fast allgemeine Versäumnis nicht vergüten und vergessen machen. Überhaupt ist bei der Beurteilung einer Disziplin und ihres Standpunktes die Frage: ob und wieviel im einzelnen durch sie geleistet worden, nicht so gewichtvoll, als jene andere Frage: ob sie in systematischer Entwicklung ihren Gegenstand in seiner Einheit und Vernünftigkeit zur Anschauung und Erkenntnis gebracht.

Dass nun die Theorie der Musik, dass namentlich die Kompositionslehre ohne systematische Behandlung der Melodik nicht für vollständig, dass der Schüler, der hierin versäumt worden, nicht für ausgebildet zu erachten, wird wohl von niemand ge-

leugnet werden. Es ist* längst erkannt; von den bedeutendsten Männern ist teils die Versäumnis der Melodik bitter gerügt, teils zur Abhilfe mehr oder weniger umfassendes und erfolgreiches getan worden. Ihnen gegenüber — unbekümmert um die bereits erfolgte tatsächliche Widerlegung — bleiben einige Lehrer bei dem Vorurteil: Melodie sei einmal nicht zu lehren, oder es bedürfe der Musikschüler dieser Lehre nicht; andere lassen dies ganz oder einstweilen dahin gestellt, meinen aber im besten Rechte zu sein, wenn sie an ihrem Teil (da doch jeder seine Aufgabe wählen und beschränken könne nach eigener Neigung) irgend einen anderen Lehrabschnitt selbständig und abgesondert behandeln. Ein paar neuere Lehrer endlich sind (wie es scheint) durch das vorliegende Lehrbuch bewogen worden, sich der Melodik zu nähern. Allein sie lassen sich dann an einzelnen herausgegriffenen Mitteilungen genügen, statt sich der systematischen Entwicklung — worauf gleichwohl in jeder Lehre alles ankommt — zu widmen und Melodik mit Harmonik in Einklang zu setzen.

Die erstgenannten würden sich aus ihrem zaghaften Zweifel, ob Melodie zu lehren sei, leicht herausfinden, wenn sie nur bedenken wollten, wie viel schwerere und verwickeltere Lehren in dem Reich der Wissenschaften und Künste schon möglich, ja bis zu hoher Vollkommenheit ausgebildet worden sind, — oder wenn sie sich nur ganz einfach den Zweck alles Lehrens deutlich vorhielten. Der Zweck aller Lehre ist: Befähigen, das heißt — da wir nicht Fähigkeiten ursprünglich erteilen können — Fähigkeit entwickeln, oder vielmehr entwickeln helfen, indem wir ihr Dasein und ihre Mangelhaftigkeit zum Bewusstsein bringen, Weg und Mittel aufweisen, wie sie geübt und vervollkommnet werden könne. Wenn die Melodik bis jetzt auch nur das eine vermöchte, zu Melodiebildungen anzuregen, so wäre schon damit ihr Dasein und ihr Wert gerechtfertigt. Man wird aber nicht in Abrede stellen können, dass ihr schon weit mehr gelungen.

Wenn übrigens von dieser Seite her auf unsere großen Meister, Mozart, Haydn usw., verwiesen wird, die ohne Anweisung in der Melodik Großes geschaffen, also durch die Tat ihre Entbehrlichkeit bewiesen, so will das in Wahrheit nicht viel sagen und ist nicht einmal wahr. Dass es mehr als einen Weg gibt, unsere Fähigkeiten zu entfalten, wird niemand in Abrede stellen. Hätten auch jene Männer, oder unsere melodiereichen Zeitgenossen Rossini, Verdi, Strauß, Abt und wie sie sonst noch heißen, gar keinen Unterricht genossen, sondern nur viel

* Man vergleiche »Die alte Musiklehre im Streit« usw. S. 46.

Digitized by Google

Musik gehört, ausgeführt und komponiert: so würde ja die erste und unerlässliche Bedingung jeder Ausbildung, — Übung, passive im Aufnehmen und aktive im Selbstbilden, — in Erfüllung gegangen sein. Und in der Tat ist vor allem dies von ihnen bekannt. Haydn, der als Chorschüler und herumziehender Musikant angefangen, Mozart, der seinem Vater die Menuetten dutzendweise liefern musste, — was denn doch unstreitig eine melodische und dabei methodische (wenn auch nicht methodisch vollkommene) Anlernung genannt werden muss, — Rossini, der die routinereiche Laufbahn eines italienischen *maestro compositore* gemacht: sie und alle sonst Genannten oder noch zu Nennenden (ein Piccini z. B. mit seinen 150 Opern, ein Pleyel, der Körbe voll Musik geliefert) haben wahrlich unvergesslich viel melodische Übung — gleichviel ob für sich, in der Zurückgezogenheit des Studiums oder teilweise vor den Augen des Publikums — gehabt. Es fragt sich also: will man neben den Fortschritten des Lehrwesens in allen sonstigen Fächern und Richtungen in der Musik trotzdem bei der ungeregelten, allen Zufälligkeiten preisgegebenen Routine bleiben? und zwar immer noch in Gegenwart des Publikums, jetzt aber bei weit ausgebreiteterer Bildung desselben und schwererer Befriedigung? Oder ist es nicht Zeit, endlich der Unzuverlässigkeit ein Ende zu machen und Übungen, die nie entbehrlich gewesen oder sein werden, zur Ordnung, Folgerichtigkeit und Vollständigkeit (soweit der Bildungszweck fordert) zu erheben? —

Weniger scheinen jene gegen sich zu haben, die — auf die Freiheit eines jeden gestützt, seine Aufgabe selbst zu bestimmen — den Beschluss fassen, die Harmonik oder den Kontrapunkt abgesondert zu behandeln.

Was freilich die letztere Disziplin anlangt, so muss sogleich einleuchten, dass sie Melodik notwendig bedingt, ja, dass sie hauptsächlich auf ihr beruht; denn ihre Aufgabe, allgemein gefasst, ist ja keine andere, als: Stimme gegen (oder zu) Stimme, — das heißt: Melodie gegen Melodie zu führen. Bei ihr ist alles Melodie, schon ihr Stoff, nämlich die Stimmen, die sie gleichzeitig verknüpfen und führen lehrt. Lässt sie dies aus dem Auge, so wird sie ihrer Aufgabe und ihrem Lebensprinzip abtrünnig und kann keine lebendige Frucht bringen. Sie muss notwendig Melodietüchtigkeit erziehen oder voraussetzen und kann deshalb nur auf methodische Übung — oder auf die unsichere Bildung der Routine zurückweisen.

Und die Harmonik? — Für sich allein kann sie nichts geben, als Intervallen- und Akkordaufzählung. Schon die Lehre von der Auflösung der Akkorde berührt das melodische Gebiet; die Lehre von den Vorhalten und Durchgängen, ja das Dasein dieser Gestal-

ten ist ohne Melodik gar nicht darstellbar und begreiflich. Vom Durchgange wird dieses jeder zugeben müssen, da er ein nicht, ja widerharmonisches oder widerakkordisches Wesen ist. Aber eben so gewiss liegt im Akkord auch kein Bedürfnis zur Vorhaltbildung, sondern vielmehr ein Widerstreben gegen dieselbe. Denn der Vorhalt vermischt die Akkordgestalten und stört sie dadurch, die Harmonie aber weiß sich nicht anders wiederherzustellen als durch Auflösung — das heißt durch Aufhebung des Vorhaltes.

Man gehe nun die Reihe der Ausnahmen von den Grundsätzen der Vorhalts-, Durchgangs-, Querstands-Lehre durch; überall wird man auf die Grundlage oder doch Mitwirkung des melodischen Prinzipes zurückgeführt, überall bestätigt es sich, dass eine Harmonik ohne Melodik so wenig durchgeführt werden, als Harmonie ohne Melodie ein Kunstwerk sein kann, ja dass es in der Tat keinen einzigen Lehrsatz der Harmonik gibt, der nicht unter dem offenbaren Einflusse der Melodik stände. Zu den vielen schon gegebenen Belegen fügen wir noch einige, — nicht sowohl, um jenen nachzuhelfen, als, um zu einem Abschlusse zu gelangen, dessen Bezeichnung wir uns für den Schluss vorbehalten.

M o z a r t beginnt seine große *C*moll-Sonate* so:

Der Vordersatz macht seinen Halbschluss von der Tonika auf die Dominante (nur dass er statt des Dominantdreiklanges den kleinen Nonenakkord und dafür wieder den verminderten Septimenakkord setzt), folglich macht der Nachsatz seinen Ganzschluss von der Dominante (wieder statt ihrer der verminderte Septimenakkord) auf die Tonika. Hierbei geht aber *f* nicht nach der Regel der Harmonie nach *es* hinunter, sondern nach *g* hinauf**; und zwar geschieht dies nicht in einer verborgenen Mittelstimme, wie

---

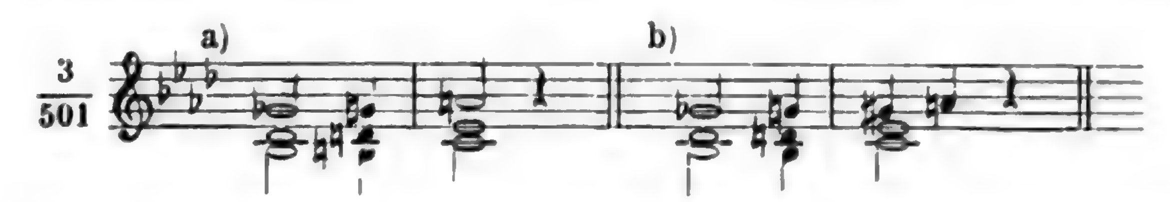
* Phantasie und Sonate in *C*moll, Heft 6 der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe.

** Man muss *f-h* zusammenfassen und in *g-c* die Auflösung beider sehen. Wollte man statt dessen *f* als einen aufgegebenen — das heißt aber auch nichts anderes als: nicht aufgelösten — Ton ansehen, so würde wieder *h* nicht richtig, sondern (alsdann unbegreiflich) nach *g* hinauf, statt nach *c* gehen, sechs Stufen weit, statt eine.

wir uns in No. 149 erlaubt, sondern in der auffallendsten aller Stimmen. Der Grund ist ein rein melodischer; die Melodie des Nachsatzes hatte die des Vordersatzes nachzuahmen.

Derselbe Meister setzt in einem seiner schönsten Sätze* folgendes.

Betrachtet man hier zuerst die drei miteinander gehenden Unterstimmen, so zeigen sich vom ersten zum zweiten Takte doppelte Querstände, *b* gegen *h* und *des* gegen *d*; dasselbe wiederholt sich vom dritten zum vierten Takte. Der Satz heißt eigentlich im wesentlichen — abgesehen von der Oberstimme — so, wie bei *a*,



oder — mit besserer Folgerichtigkeit in der jetzigen Oberstimme — so wie bei *b*, und hätte so keinen Querstand; allein der Fortschritt würde dann gelähmt und die Melodie marklos gewesen sein. Mozart warf also die Akkorde *des-f-b* und *es-g-c*, — oder vielmehr diese drei und drei Töne als Hilfstöne von oben ein, und belebte seine drei Stimmen mit Recht unbekümmert um den kleinen Widerklang in der Harmonie.

Nun aber trat die Oberstimme hinzu und bildete den Akkord *f-a-c-es-ges*. Dieser musste sich nach *b-des-f* auflösen, und in der Tat geht die Oberstimme nach *des*. Allein nicht der rechte Akkord erscheint, sondern schroff tritt dafür die zweite Stimme mit *as* gegen *des*, und es folgt der Akkord *as-c-es*, — harmonisch wieder vollkommen unbegreiflich, aber um der melodischen Folgerichtigkeit willen notwendig, und darum richtig.

Haben wir in vorstehenden und den zahlreichen ihnen verwandten Fällen die Harmonie unter dem Einflusse des Melodieprinzipes gesehen, so reiht sich hier —

---

* Aus der ersten vierhändigen Sonate, Heft 7, der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe.

Digitized by Google

aus Liszts reizvollem Phantasiebildchen* ein wunderlich Ineinanderspiel von Harmonie und ganz fremder Melodie — oder soll man sagen, zweiter Harmonie? — an. Über den Urakkord, *e-gis-h*, der in weiten Glockenschwingungen leise forttönt, tritt weltfremd die Melodie mit ihrem *dis-cis....* und den »Untertönen« (muss man sagen) *h-a....* hoch herein. Will man das zwei Hilfstöne nacheinander über einem Halteton nennen? will man sich $\left\{\begin{matrix} e \\ gis \end{matrix}\right.$ vorher denken? das alles erklärt nicht was geschehen. Der Erinnerung schwebt ein Doppelbild vor, das in kecker Ursprünglichkeit erhascht und festgehalten wird; die hohe stille weiterhabene Alpennatur, und, ihrer unbewusst, von umbuschter Höhe das spielig niedergaukelnde Lied der Savoyarden-Schalmeien, der kleinen Alphörner von Holz und Bast. In der Phantasie des Bildners und des Hörers liegt der Einigungspunkt.

Ganz in gleichem Sinne wendet sich Beethoven im ersten Satze seiner Helden-Symphonie in dieser Weise** —

zum ermutigenden Feldrufe des Themas zurück. Takt 5 und 6 gibt den Dominantseptimenakkord unvollständig, der Takt 7 und 8 vollständig ertönt und zu dessen Auflösung Takt 9 das Thema tritt. Allein dasselbe hat sich schon Takt 5 und 6 gleichsam vorzeitig vernehmen lassen. Der erste Ton (*es*) mochte da zuerst als Vorausnahme gefasst werden,.... aber er verschwindet wieder; der zweite Ton (*g*) könnte Auflösung von *as* sein, ... aber das tönt

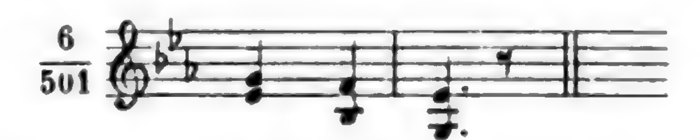
* Aus den *Années de Pélérinage* (bei Schott in Mainz), die so manchen in Urfrische aufgefassten Naturklang bewahren.

** S. 47 der Partitur; mit Takt 9 tritt der dritte Teil ein.

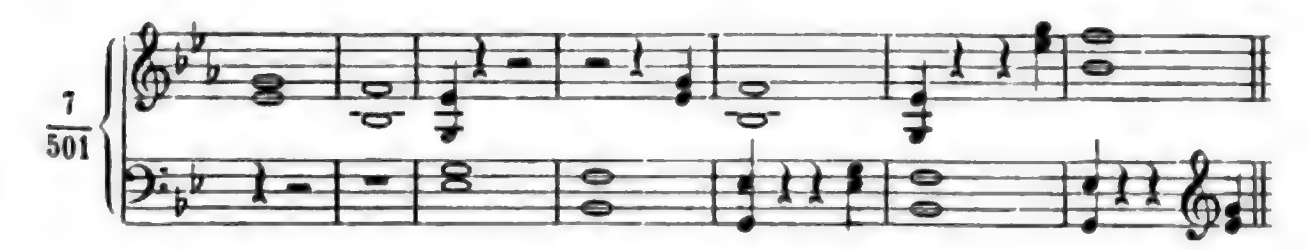
Digitized by Google

gleichzeitig weiter und *g* tritt wieder ab. Nicht die Harmonik, die Phantasie des Tondichters wehte den Ruf hinein, wie Luftspiegelung das Schiff zeigt, das noch unter dem Horizont tatsächlich unerblickbar weilt.

Und abermals Beethoven in seiner durch und durch des Geistes vollen Sonate *Les adieux, l'absence et le retour*, deren erster Satz das Lebewohl



als tiefgefühltesten Zweigesang in dramatischer Darstellung sichtlich vor Augen stellt. Wie nun in der Wirklichkeit die bebenden Stimmen ihr »Lebe wohl!« mischen würden, so gestaltet es sich auch bei Beethoven.



Dem abstrakten Harmoniker muss das Ineinanderklingen der Akkorde (Takt 4 bis 7) als unbegreifliche, ja sinnlose Vermengung erscheinen; in der Tat ist hier nicht etwa eine einzelne Regel verletzt, etwa eine Auflösung versäumt oder ein Vorhalt unrichtig eingeführt, sondern die Harmonie ist ihrem Grundbegriffe nach aufgehoben, indem ein Akkord mit einem zweiten ihm widersprechenden zusammentritt. Allein die höhere Rechtfertigung ist eben in der Melodie des dichtenden Genius gegeben; der Gesang jeder Stimme und das Ineinanderwehen beider ist so wahr und darum so schön, wie je ein Zug eines Dichters. — So wenig dergleichen »nachgeahmt« oder »praktisch benutzt« werden soll, so viel lehrt es dem unbefangen Betrachtenden.

Über alles sonst noch zu Sagende wenden wir uns zu einem letzten Überblick über den Inhalt und Gegenstand von Melodik und Harmonik zurück.

Melodie kann, wie die erste Abteilung dieses Werkes zeigt, ohne Harmonie bestehen und geübt werden; wir haben daher mit ihr beginnen dürfen und müssen, wie die Kunst selber im einzelnen Menschen und in ihrer geschichtlichen Entwicklung mit ihr beginnt. Allein die für sich seiende Melodie — der Einzelgesang, die Monodie — reicht nicht gar weit (obgleich sie jahrtausendelang den Menschen genügt hat) und führt in Ausübung und Wissenschaft mit Notwendigkeit zur Harmonie.

Digitized by Google

Harmonie für sich allein kann kein Kunstwerk sein, aber ebensowenig ist sie bloß abstrakter Begriff vom Zusammentreffen verschiedener Melodien in einem Zeitmomente, wie ein geistreicher Kunstgenosse aus der S. 268 am schärfsten hervorgehobenen Bedeutung des melodischen Elementes gefolgert hat. Sie beruht auf physikalischem Stoffe, der für sich allein schon musikaliches Element, musikalischer Wirkung fähig ist, — auf dem Urakkorde und dem aus ihm erwachsenden Dominantseptimen- und Nonenakkorde. Hier ist die Harmonie an sich ein Etwas — und zwar ein Etwas für die Kunst. Aber allerdings beginnt schon im Urakkorde, vollends mit der Bewegung aus dem ersten Akkorde heraus, das Leben und Walten der Melodie, oder, genauer gesagt, der mehreren Melodien, deren Zusammentreffen den Akkord gebildet hat.

Melodie und Harmonie sind zwei Formen, in denen der künstlerische Geist sich entfaltet und offenbart nach Vernunftgesetzen für seinen Zweck. Diese Gesetze gelten teils der Melodie für sich, teils der Harmonie für sich, je nachdem sie bestimmen, wie die eine oder jede von mehreren Melodien sich zu bilden, — und wie das Zusammentreffen der Melodien in der Zeit (in den Akkorden und Zwischentönen) stattzufinden habe. Das sind die beiden Zweige des künstlerischen Vernunftgesetzes, die wir als melodisches und harmonisches Prinzip bezeichnet haben. Sobald man über die Monodie hinausgeht, tritt neben dem melodischen Prinzip auch das harmonische hervor und in sein Recht kann keines von beiden verleugnet oder versäumt werden; vielmehr zeigt sich der Reichtum und die bewegliche Lebendigkeit des Geistes in Kunst und Lehre gerade im Wechselspiel und Verein beider Prinzipe.

Hier zeigen sich die hervortretenden Entwicklungsmomente mit Notwendigkeit in folgender Ordnung.

Zuerst waltet das melodische Prinzip allein — in der Monodie, in der ersten Abteilung.

Dann waltet es vor und das harmonische Wesen beginnt sich zu gestalten — in der Naturharmonie, in der zweiten Abteilung.

Nun verlangt die Entwicklung des Harmoniewesens den Vorzug und das Melodiewesen liegt diesem vorwaltenden Ringen gegenüber in Erstarrung, fast in Vergessenheit, — in der dritten und vierten Abteilung.

Schon aber drängt diese Harmonie-Entwicklung selber zu neuer Belebung des Melodischen hinüber. Die Stimmen entfalten sich innerhalb der Harmonie am beweglichsten in der harmonischen Figuration, — darauf gegen die Harmonie, in den Vorhal-

ten, Durchgängen usw. Hier ist der Wechselkampf beider Prinzipe zur vollen Lebendigkeit entbrannt.

Allein dieser Kampf selber weist darauf hin, dass beide Prinzipe nur einen einigen Gegenstand haben, die Kunst in ihrer untrennbaren Ganzheit, — und nur einem einigen Geist dienen, dem in der Kunst dichterisch waltenden, für den sie beide nur Stoff sind, — nötiger oder lässlicher, wie seine Zwecke fordern.

Das muss tatsächlich beurkundet werden; hiermit geschieht in dieser Sphäre der letzte gebotene Schritt. Den haben wir im obigen bezeichnet.

S.

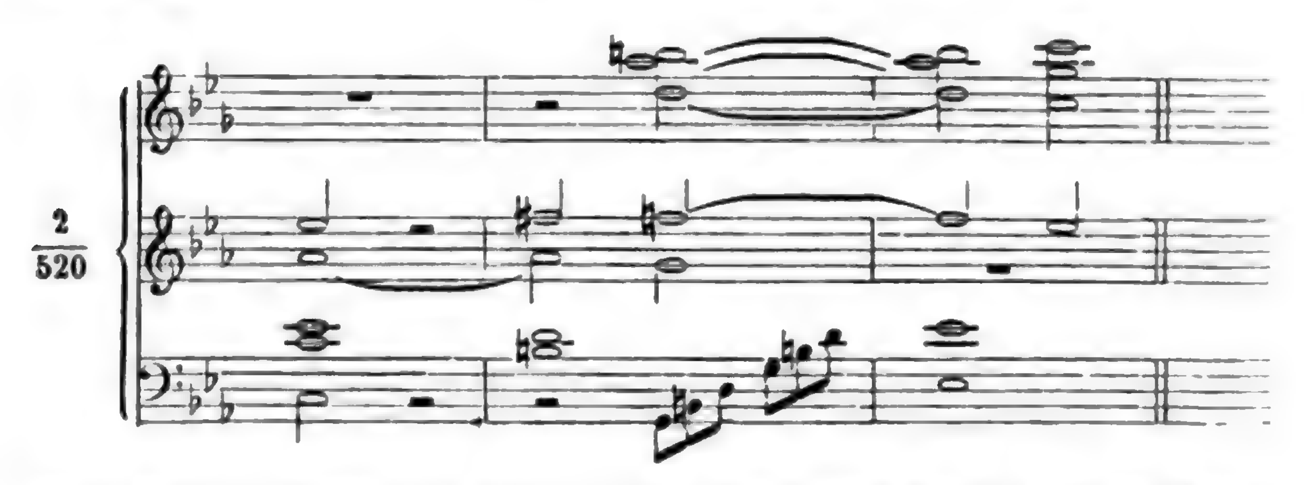
Über die Grenzen der Akkordentwicklung.

Zu S. 324.

Ist nun, so dürfen strebsame Leser fragen, hier — am Schlusse der Lehre von den Mischakkorden — das Material der Harmonik vollständig überliefert? —

Wir antworten getrost: Nein. Aber diese Vollständigkeit lag nicht einmal in unserer Macht, geschweige in unserem Willen und unserer Pflicht; das erstere schon deswegen nicht, weil allerdings neue Bildungen, Behandlungsweisen, Verknüpfungen von Akkorden von Tag zu Tage möglich sind, — gleichviel mit welchem Rechte, das heißt mit welcher Vernunftnotwendigkeit und mit welchen Folgen. Jede Lehre ist notwendig auf das bis zu ihr hin Vorhandene angewiesen und beschränkt. Darüber hinaus kann sie dann noch mit abstrakten Berechnungen und Vermutungen gehen; sie kann z. B. mit Hilfe bekannter mathematischer Formeln alle Verknüpfungen von drei bis fünf — und mehr Tönen in allen Intervallgattungen herausrechnen, oder mehr versuchsweise (wie neuerdings ein Lehrer getan) Akkorde und Akkordgebrauch wie hier —

aufstellen. »Wer kann wissen (fragt jener Lehrer bei dem letzten und ähnlichen Gebilden) ob nicht ein künftiger Tondichter eine dieser Harmoniefolgen selbst ohne Vorbereitung angeschlagen für irgend einen besonderen Ausdruckszweck, zu irgend einer herben, bitter in das Gemüt schneidenden Gefühlsnüance wirkungsvoll zu benutzen weiß?« — Allein solches Vorgreifen erscheint von höchst zweifelhaftem Werte, wenngleich wir die Möglichkeit, dass solche Gestaltungen einmal brauchbar gefunden werden, keineswegs in Abrede stellen. Dem Künstler im Schaffensdrange wird sich, wenn anders er in rechter Weise gebildet und berufen ist, jede nötige Gestaltung von selbst ergeben; er bedarf dazu keines Vorarbeiters. Wer hat dem Haydn dieses Tongebilde, —



den Zusammenklang *h-d-fis-as* vorgearbeitet? Sein Weg führt ihn von *c-es-as* (dessen höheres *es* er gleichsam verliert) nach *h–d–g*, mit dem Vorhalt *as* vor *g*. Dazu setzt er einschneidend *fis*, — das man als Hilfston zu einem nachfolgenden *g* fassen möchte. Allein nicht dahin, sondern abwärts geht der erhöhte Ton nach *f*, so dass (ähnlich etwa No. 304, *B*).statt *g-h-d* der Dominantseptimenakkord ersteht, und die Oberstimme (die Pause weggedacht *es*, *fis*, *f*) schmerzlich hinauf und gedrückt hinab sich windet. Nicht an einen Mischakkord dachte Haydn, den er irgendwo gelernt; ihn fröstelte im leeren, gestaltersehnenden, gestaltzerfließenden Chaos.

Nicht materielle Vollständigkeit, wäre sie auch möglich, ist Obliegenheit der Lehre und Vorteil für den Schüler; dem letzteren würde sie vielmehr am eigenen Forschen und Finden hinderlich, also nachteilig. Nur das liegt ihr ob: die vernunftgemäße Entwicklung und den auf ihr beruhenden inneren Zusammenhang an ihrem Gegenstande aufzudecken und hierin den Schüler sattsam festzustellen. Sie soll ihm die Wege öffnen und anbahnen, nicht sie für ihn gehen.

Digitized by Google

T.

Über Singbarkeit der Stimmen.

Zu S. 362.

Da wir in diesem Abschnitte im Begriffe sind, die Begleitungsstimmen zu lebendigem Gesange auszubilden, ist es wohl angemessen, neben der stetigen Entwicklung der Lehre besondere Erwägung auf die Singbarkeit der Stimmen zu verwenden, die man oft als erstes Gesetz für Gesang aufgestellt findet.

Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man zunächst die rechte Lage und Führung der Stimmen, wodurch dem menschlichen Stimmorgan der Vortrag derselben möglich, leicht zusagend wird. Ferner aber versteht man darunter überhaupt die Fasslichkeit und aus dieser hervorgehende leichte Vorstellbarkeit der Stimmen, sei es im wirklichen Gesang, oder durch Instrumente.

Nun ist aber einleuchtend, dass Fasslichkeit und Vorstellbarkeit einer Stimme in verschiedenen Graden statthaben können und dass sich nicht absolut bestimmen lässt, welcher Grad von Fasslichkeit gewährt sein müsse. Es kommt vielmehr darauf an, sich klar vorzustellen, worauf die Fasslichkeit einer Stimme beruhe.

Sie kann einen körperlichen oder geistigen Grund haben.

Ein körperlicher Grund der Unfasslichkeit, folglich Unausführbarkeit (Unsingbarkeit) oder eines minderen Grades von Fasslichkeit und Ausführbarkeit kann nur in der Unmöglichkeit oder Schwierigkeit liegen, die ein Stimmorgan oder Instrument findet, einen Ton oder eine Tonverbindung zu erreichen und darzustellen. So findet jede Stimme gewisse Töne für sich zu hoch oder zu tief, jedes Instrument gewisse Töne unerreichbar, gewisse Tonverbindungen gar nicht oder schwer darstellbar. Diese Betrachtung kann aber nicht hier, sondern erst in der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze zur Erörterung kommen. Im allgemeinen ist nur soviel anzunehmen, dass die zu weit über die Oktave hinausgehenden Sprünge meistenteils schwerer ausführbar sind.

Der geistige Grund der Unfasslichkeit oder Fasslichkeit beruht auf dem Verständnisse eines Tonverhältnisses. Tonverhältnisse sind fasslich und ausführbar, sobald wir sie begreifen; und um so mehr, je klarer und sicherer wir sie begreifen. Daher finden sich keine fasslicheren Tonverhältnisse, als die der Durtonleiter und

der ersten Akkorde; daher ist die Molltonleiter und namentlich deren — nur durch die Notwendigkeit uns aufgedrungene übermäßige Sekunde schwerer fasslich. Nun errät man schon, dass die je späteren Entwicklungen auch die je schwerer fasslichen sein müssen, denn sie beruhen auf mehr und verwickelteren Voraussetzungen; so dass die Entwicklung des Ton- und Harmoniesystems *einerseits* die fortschreitende Schwierigkeit des Fassens darlegt, *anderseits* aber auch dem, der den Zusammenhang des Ganzen begriffen und in sich aufgenommen hat, die entfernteren und letzten Gestaltungen endlich eben so begreiflich und darstellbar macht, als die ersten.

Daher geht eine Stimme am fasslichsten und singbarsten in der Ordnung der Tonleiter, oder in der Terzenfolge der Akkordtöne, oder von einem zum anderen verbundenen Akkord, und zwar in dessen nächstliegende Intervalle. Leichter geht ferner in der Regel eine Stimme in verbundene Akkorde derselben Tonleiter, als in fremde Töne über; und bei letzteren wieder leichter in die nächstliegenden (nächstverwandten), als in entferntere Töne. Man erkennt hieraus, dass man nur den bisherigen Gesetzen über Harmonie und Stimmführung folgen dürfe, um überall im rechten Sinne singbar zu schreiben.

Eine einseitige und beengende Auffassung des Begriffes von Singbarkeit hat sich aber in der älteren Lehre geltend gemacht. Hier sollten nur die näheren und nächsten Tonverhältnisse für singbar anerkannt, die Stimmschritte in entlegenere aber verboten, — oder doch den Singstimmen versagt, — oder doch wenigstens von der Melodie (Hauptstimme) ausgeschlossen sein; — freilich im Widerspruch mit den größten Künstlern, wie das denn der älteren Lehre stets zugestoßen. Man sieht sogleich, dass dabei der *Sinn der Tonverhältnisse*, der *Inhalt des Tonstückes* nicht bedacht, sondern nur die *äußerliche Fasslichkeit* erwogen und willkürlich darüber bestimmt worden ist. Und so hat man denn auch ganz äußerlich vor allem die übermäßigen und verminderten Intervalle als unsingbar in Verruf getan. Wie aber, wenn diese in den fasslichsten Verhältnissen erscheinen? z. B. hier —

die übermäßige Quarte, Quinte und Sekunde und die kleine Quinte? Nun, — dann passt freilich die Regel nicht, wie überhaupt niemals eine äußerlich aufgegriffene Lehre mit der Kunst in Übereinstimmung sein kann.

Wir bedürfen also keiner anderen Regel, als der Vernunftmäßigkeit in unseren Tonentwicklungen, wie sie sich bisher aus der Natur der Sache herausgestellt hat und auch in der Folge sich weiter enthüllen wird. Dann werden wir — nach Seb. Bachs und Beethovens und aller Meister Vorgang — auch das Äußerste unverzagt aussprechen dürfen, ohne in Unfasslichkeit und Unsingbarkeit zu geraten.

Freilich ist aber nicht alles allen fasslich; wer möchte berechnen, wie tief man hinuntersteigen und wie viel man opfern müsste, um allen das ihnen Genehme und Fassliche zu geben? Diese Berechnung und der Wunsch liegt außer der Sphäre des Künstlers.

U.

Höherer Choralstyl.

Zu S. 374.

Die Behandlung des Chorales ist die wichtigste Aufgabe, die der erste Teil der Kompositionslehre bringt; nur wer sie vollkommen nicht bloß begriffen, sondern auch zu gänzlicher Sicherheit und Geläufigkeit sich angeeignet hat, ist reif zu den Aufgaben des zweiten Teiles, nur ihm kann das Versprechen erfüllt werden, das die Einleitung (S. 8) erteilt hat: dass keine Kunstform an ihrer Stelle größere Schwierigkeit haben wird, als die einfachsten vorhergegangenen an der ihrigen. Die Erfahrung an ganzen Reihen von Jünglingen, die sich dem Verfasser anschlossen, hat erwiesen:

> dass ohne Ausnahme jeder, der den ersten Kursus (den Inhalt dieses ersten Teiles) sich vollkommen angeeignet hatte, auch im zweiten eine Aufgabe nach der anderen ohne Schwierigkeit und mit Glück löste, und so dem dritten Kursus (Vokal- und Instrumentalsatz) entgegenreifte.

Dagegen hat es freilich auch nicht an dem Beispiel einzelner gefehlt, die den ersten Kursus vernachlässigt hatten, oder aus un-

Digitized by Google

zulänglichem fremden oder Selbstunterrichte zu dem zweiten Kursus herantraten, und bei aller Anstrengung nicht mit den Übrigen Schritt halten konnten. — Wer nur eine Vorstellung von systematischer Entwicklung hat, wird diese Erscheinung schon voraussagen; den Mathematiker möchten wir sehen, der etwa den pythagoreischen Lehrsatz beweisen könnte, ohne zuvor die Lehrsätze von der Kongruenz der Dreiecke usw. begriffen zu haben. Leider ist nur die Kompositionslehre bisher noch so unvollständig und unsystematisch behandelt worden, dass es vielen gar nicht einfällt, von ihr etwas anderes, als eine größere oder geringere Masse einzelner Kenntnisse zu erwarten, die man sich nach Belieben ganz oder teilweise, bald hier bald da anknüpfend, gewinnen könne.

Es versteht sich aber von selbst, dass unsere Forderung nicht durch jene dürre und geistlose Handhabung des Chorales befriedigt ist, die von so manchem Organisten geübt und weiter gelehrt wird, die auch wohl dem Bedürfnisse des Gemeindedienstes (S. 339) mehr oder weniger genügen mag. Für diesen an sich wichtigen und würdigen, für Kunst aber und Kunstübung nur äußerlichen Zweck bedarf es zunächst einer wohlgeordneten Modulation und einer den Gesang einfach unterstützenden und leitenden Harmonie, und man tut besonders unsicheren Gemeinden gegenüber wohl, sich an das Nächste und Einfachste zu halten (wenn es nur nicht zu trivial ist) und lieber zu wenig als zu viel zu geben.

Ganz anders stellt sich die Aufgabe für den Komponisten; — und, beiläufig gesagt, wir würden mehr gute Organisten haben, wenn auch die für solche Stellung sich Vorbereitenden zuerst trachteten, die Aufgabe des Chorales rein zu lösen, und erst später sich nach dem augenblicklichen Bedürfnis der Gemeinde umzusehen und zu bequemen. Der Komponist fasst ohne alle äußere Rücksicht den Choral als Kunstaufgabe; er bestimmt Modulation, Harmonie und den Gang der Stimmen nur nach dem Sinn der Choralform im allgemeinen und des gewählten Liedes; sein letztes und höchstes Trachten ist, jede seiner Stimmen zu dem vollkommensten Gesang auszubilden, den die Form und die besonders gewählte Aufgabe zulassen, — gleichviel, ob eine solche Stimmführung einer Gemeinde, oder gar jeder Gemeinde in jedem Momente des Gottesdienstes zusagt oder nicht. Hierhin zu führen, ist eine der wichtigsten Aufgaben unserer Lehre, diese Kunst ist es, deren Gewinnung wir als Bedingung höheren Fortschreitens ausgesprochen haben.

Zu freierer Umschau und Prüfung der Grundsätze bieten wir den eifrig Strebenden in Beilage XX einige Choräle (soviel der Raum zulässt) verschiedener Tonsetzer, denen jeder nach Gele-

genheit mehr zufügen mag. Sie sollen nicht Muster zur Nachahmung sein, — der Künstler soll und darf überhaupt nicht nachahmen, kann also Muster nicht brauchen. Der Jünger bringe sie sich vor allem anteilvoll zu Gehör und gebe sich ihrer Wirkung hin, soweit sie auf sein Gemüt wirken. Dann mache er sich klar, was ihm an den Sätzen zusagt und was nicht, und suche die Ursachen zu diesen Wirkungen auf, prüfe die Modulationsanlage, die Entwicklung der Harmonie, die Stimmführung, — alles ohne Scheu vor dem Namen des Setzers, weil ihm bei aller Ehrfurcht vor den Meistern zuletzt doch redlich Forschen und eigene Vernunft die höchsten Meister bleiben müssen. Zuletzt erst halte er das Ergebnis eigenen Forschens mit dem im Lehrbuche Ausgesprochenen zusammen, weil weder diese noch eine andere Lehre, sondern nur eigene Erkenntnis und Überzeugung dem Künstler Gesetz sein kann. —

Geflissentlich stellen wir ein paar Choralsätze voran, die auf die Periode der Kirchentonarten hinweisen. Das dieser Periode Eigentümliche (worüber das folgende Kapitel S. 400 das Nötigste mitteilt) lebt in unserer Musik nur in vereinzelten Nachklängen fort; der Komponist unserer Tage würde sich, wollte er ohne besonderen Antrieb zu jener alten Weise zurückkehren, der Denk- und Redeweise, in der er aufgewachsen ist, entfremden, wiewohl niemand voraussehen kann, ob er nicht (S. 440 sind Beispiele gegeben) unter besonderen Umständen der alten Weise bedarf. Es handelt sich aber hier weder um berechtigte noch unberechtigte Rückkehr zum Alten, sondern nur darum, auch mit seiner Hilfe den Gesichtskreis zu erweitern, Vorstellung und Erkenntnis zu bereichern. Der Künstler muss der Biene gleich (in der bekannten Kinderfabel) »Süßigkeit aus jeder Blume« saugen, — und das Gift, das vom Leben ab zum Tode bringt, den Moder der Vergangenheit, der das frische Leben ankränkelt, »das Gift lässt er darin«.

Hinüberführen in jene Zeit mag ein Choral (No. 1) aus dem »Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation, herausgegeben unter mitwirkung mehrerer von G. Freiherrn v. Tucher«*. Das Werk, zunächst kirchlichen Zwecken (Rückführung rhythmischen und in alter Weise würdigen Choral-Gesanges) sich widmend, gibt nicht sowohl Choräle dieses oder jenes bestimmten Musikers, sondern stellt aus ihnen allen und nach ihrem Vorbilde seine Sätze zusammen, wie es sie verwendbar erachtet. Diesem nachgebildeten Satze fügen wir einen

* Bei Breitkopf und Härtel. 1848.

Digitized by Google

jener Zeit ureigenen (No. 2) zu, von Hieronymus Prätorius, aus dem Jahr 1604, also nicht einmal der Blütezeit jener Periode zugehörig, der aber vor älteren und vielleicht charakteristisch bezeichnenderen geeignet ist, Blick und Verständnis für diese versunkene Welt zu öffnen.

Was zunächst an diesen Sätzen, besonders dem zweiten, auffällt, ist die reichere, bedeutungsvolle Rhythmik; man muss sie womöglich in vierstimmigem Chorgesange (den zweiten nötigenfalls in günstigerer Stimmlage) sich zu Gehör bringen, um das unermessliche Übergewicht gegen die heutige Choralweise zur erfassen und sich selbst mit ihr, soweit es angeht, auf einen höheren Standpunkt, als der gewöhnliche Kirchendienst fordert, zu versetzen. Mit dieser Rhythmik ging, namentlich in der Blütezeit jener Periode des Glaubenseifers und geistlicher Kampfesfreudigkeit, freiere Melodiebildung Hand in Hand; als Beispiel der alten rhythmisch-melodischen Ausgestaltung im Gegensatze zur neueren geben wir die Melodie des Lutherliedes, — wenigstens teilweise, —

nach Drucken aus den Jahren 1531 bis 1545 ohne uns weiter auf diese nur zur Anregung bestimmte Mitteilung einzulassen; Stimmführung und Modulation (über welche letztere die folgende Abteilung Auskunft gibt) mag jeder für sich prüfen.

Der Choral No. 1 (abgesehen von manchem Fremden und Befremdlichen, das dem alten System entsprungen) und besonders der No. 3 aus Grauns Tod Jesu können als Beispiele volkstümlich fasslicher Darstellung gelten. Wenn man in dem Choral von Fasch No. 4 (und ebenso in anderen Sätzen desselben Musikers) fremde, ja bisweilen etwas wunderliche Harmoniefolgen findet, die wir nach unseren Grundsätzen kaum zu rechtfertigen wüssten: so mag der Grund — wie schon früher erwähnt, — oft der gewesen sein, dass Fasch in den Chorälen wie in allen seinen Kompositionen stets darauf dachte, seiner Singakademie Stoff zur Übung, also auch Übung in fremderen Harmoniewendungen zu geben. Sei dies auch eine Abweichung von der geraden Pflicht des Komponisten, nur das seiner Idee und Aufgabe Gemäße und Eigene zu geben ohne alle Nebenrücksicht: so wird doch niemand darum

Digitized by Google

mit dem Stifter der Berliner und dem Anreger aller anderen Singakademien rechten wollen. Doch mag es der Schüler in bescheidener Stille prüfen und beherzigen.

Die weitere Prüfung überlassen wir einem jeden, dürfen aber von dieser höchst wichtigen Sache nicht scheiden ohne ein letztes Wort über die Choräle Sebastian Bachs, der für den höheren Choralstyl als Meister und ewiges Muster dasteht. Vor allem folgende Bemerkung.

Es sind bekanntlich schon vor Jahrzehnten mehrere hundert Bachscher Choräle gesammelt und mehrmals* herausgegeben worden. Allein diese Choräle (oder doch der größte Teil) sind aus verschiedenen Kirchenmusiken des Meisters herausgehoben, keineswegs von ihm selbständig behandelt worden. Man kann sie also, wie jedem gleich einleuchten muss, nicht ohne weiteres als freie Kunstwerke im Choralfach aufnehmen und beurteilen, sondern muss bedenken, dass sie unter dem Einflusse dieser oder jener bestimmten Kirchenmusik, besonderer Stimmung usw. gesetzt sind, dass man also keineswegs überall reine Muster freier Choralbehandlung vor sich hat, vielmehr, um recht zu urteilen, auf den Ort zurückgehen muss, wo Bach mit seinem Choral wirken wollte. So findet sich öfters nicht bloß die Taktart verwandelt (zwei- oder vierteilig in dreiteilig), sondern auch die Tonfolge des Cantus firmus in einer Weise geändert, die an ihrem Ort in einem größeren Kunstwerke durchaus zulässig und meist tiefsinnig, bisweilen von treffender Wirkung ist, aber weit hinausgeht über die Befugnisse freier Choralbehandlung. Aus gleichem Grunde ist die Tonart der Choräle oft verändert, haben die Stimmen oft so reiche oder eigene Entwicklung, wie man wieder nur unter dem besonderen Einflusse eines größeren Kunstwerkes, in dem der Choral auftritt, statthaft finden kann. Will der Schüler daher Bachs Choräle gründlich verstehen, so muss er sie an Ort und Stelle, im Zusammenhang der Kirchenmusik** auffassen, in der sie der Meister eingeführt hat.

Hier betrachten wir zuerst einen Choral aus der Matthäus-Passion. In diesem Wunderwerke, das jeder Musiker besitzen

* Eine Partitur-Ausgabe von dem verdienstvollen C. F. Becker, ist bei Friese in Leipzig erschienen, eine neu revidierte (320 Choräle) von Erk bei C. F. Peters.

** In öffentlichen Ausgaben liegen vor: die Matthäus-Passion und sechs Kirchenmusiken, von A. B. Marx bei Schlesinger in Berlin und Simrock in Bonn in Partitur und Klavierauszug herausgegeben; ferner Seb. Bachs sämtliche Werke, herausgegeben von der dazu gebildeten »Bachgesellschaft«, in prachtvoller Ausstattung bei Breitkopf und Härtel erschienen, sowie eine große Zahl von Instrumental- und Vokalwerken Bachs bei C. F. Peters.

Digitized by Google

sollte, nehmen die Choräle* eine eigene Stellung ein. Das Werk selbst hat zwiefachen Inhalt. Die Leidensgeschichte aus dem Evangelium Matthäi wird von der Person des Evangelisten und aller Mithandelnden epischdramatisch vorgestellt. Dies ist das eine. Allein reicht nicht die vortausendjährige Begebenheit in unser gegenwärtiges Leben hinein? gehört ihr nicht unsere innerlichste Teilnahme? ist sie nicht der Grundstein unseres sittlich-religiösen Daseins, sind wir nicht mit Seele und Geist in ihr gewurzelt? So ist jenes längst vorübergegangene Ereignis ein der christlichen Gemeinde stets gegenwärtiges; es wird uns erzählt und vorgestellt, aber zugleich leben wir es mit. Hier erbaut sich die andere Seite der Bachschen Passions-Musik. Mitten in Erzählung und Handlung hinein tritt die Gemeinde, bald mit besonderen Betrachtungen und Empfindungen (dann sind es Arien und andere Solosätze), bald mit allgemeiner volksmäßiger Teilnahme — und dann mit der Stimme der christlichen Gemeinde, in der Form des Chorales. Das letztere besonders geschieht überall treffend, bisweilen in der überraschendsten tiefrührendsten Weise**, dass man in der Tat schon an der Art, wie die Choräle eintreten über das Wesen des Chorales tiefen Aufschluss erhält. Durchaus hat Bach hier den Choral in seiner typischen Bedeutung als Gemeindelied, aber — dem Heiligen gegenüber — in höchster Würde aufgefasst, und nur leise, einzelne, aber um so innigere Hindeutungen regen sich auf den besonderen Inhalt des Verses, nur mit leisen, aber tieferfundenen Wendungen und Färbungen nähert er sich der besonderen Stimmung, die an dieser oder jener Stelle vorwaltet. Das Besondere herrscht in den Solosätzen, im Choral tritt es hinter dem ungleich höheren und wichtigeren Gedanken des Gemeingefühles, der Volksstimme zurück. Es ist daher ungemein lehrreich, jenes allgemeine, dann aber jene feinen Regungen eines bestimmteren Momentangefühles zu beobachten.

Wir ergreifen gleich den ersten Choral. Er tritt unmittelbar auf die erste Weissagung Christi von seiner Kreuzigung ein:

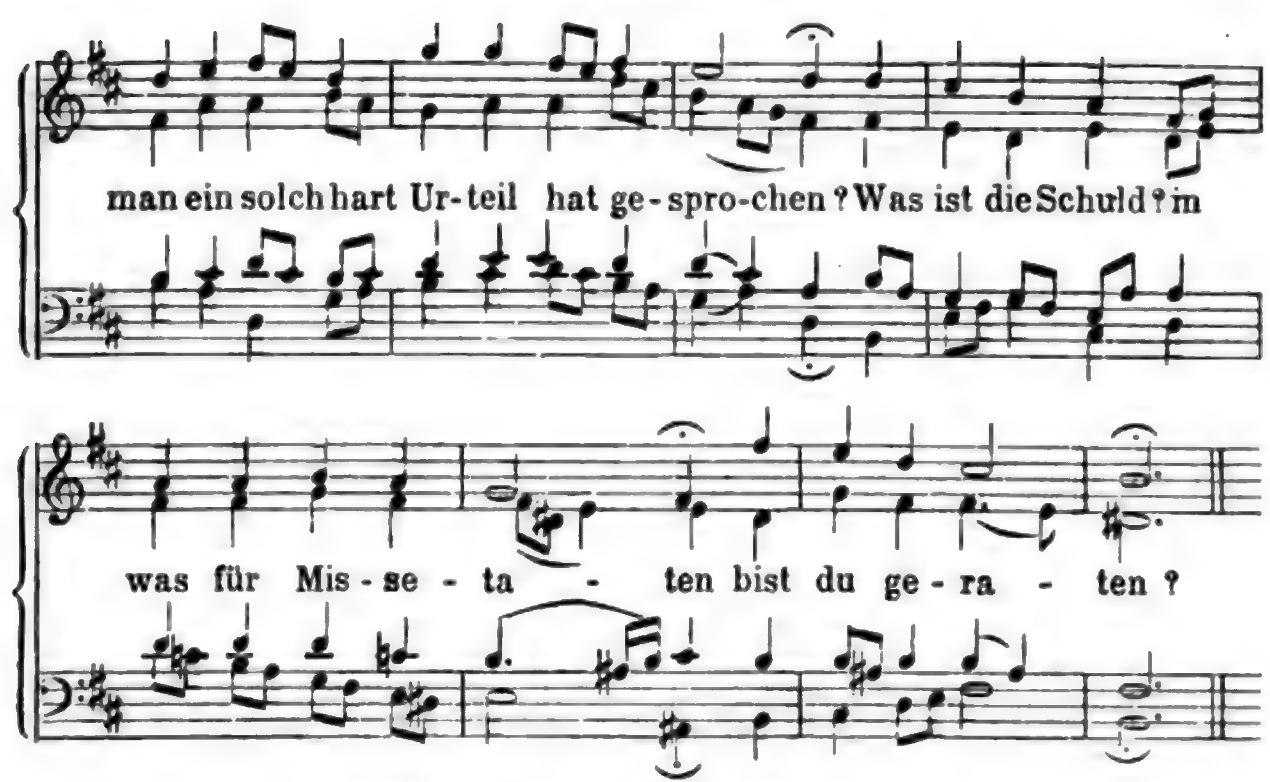
2/566

Herz-lieb-ster Je-su, was hast du ver-bro-chen, dass

* Vergl. d. Berliner Allg. Mus. Zeit. v. Jahre 1829, No. 8 u. f.

** Ein Beispiel genüge. Christus hat ausgesprochen: Einer unter euch

Digitized by Google



H moll ist Hauptton, die erste Strophe mit einem Halbschlusse, die zweite in der Parallele schließend. Hätte die erste in die Dominante ausweichen sollen? — es wäre zu unruhig gewesen und hätte keine Frucht gebracht, da drei Schritte weiter die Tonart wieder aufgegeben werden müsste. Oder sollte man einen Halbschluss in der Parallele machen? — es wäre zu früh, und hätte der folgenden Strophe vorgegriffen; diese wäre dann mit ihrem *D* dur unkräftig nachgekommen, oder hätte matt nach *H* moll zurück oder eben so schaal nach *G* dur gemusst, um auch das zwei Schritt weiter aufzugeben.

Die fernere Prüfung der Modulation überlassen wir dem Schüler, und bemerken nur noch einzelnes.

Wie kräftig tritt gleich Anfangs die Unterdominante ein! eine fließendere Bewegung, z. B.

(oder wie man sie hätte gestalten wollen), wie hätte sie die Kernzüge der Modulation und des Textes verwaschen! — Wie ernst ist in der dritten Strophe zu den Worten: »In was für Misseta-

---

wird mich verraten! und leidenschaftlich durcheinander haben die Jünger gefragt: Herr, bin ichs? — Da fällt, wie vom eigenen Gewissen überwältigt und bezwungen, die ganze Gemeinde ein: Ich bins, ich sollte büßen, an Händen und an Füßen gebunden in der Höll'.

Digitized by Google

ten?« — die Wendung über *G* dur in die Unterdominante! und wie dringend spricht sich die Frage darin aus, dass statt eines Halbschlusses in diesem Tone der letzte Akkord wieder nach dem Haupttone umlenkt und ein Umkehrungsakkord ist, der ohne Auflösung schwankend bleibt bis zur folgenden Strophe! — Auch der letzte Schluss in Dur, statt in Moll — eine Gewohnheit älterer Kirchenkomponisten, die Dur befriedigender fanden (S. 515) als Moll — lässt noch die Frage einigermaßen durchfühlen.

Nun prüfe man den Gesang jeder Stimme, stets mit Rücksicht auf den Text. Warum hat Bach die letzte Strophe nicht so,

gesetzt? die Stimmlage ist hier zu Anfang günstiger und der Fluss der Mittelstimmen sanfter. Aber wie unvermengt erscheint bei Bach der Hauptton der Melodie, wie schön hebt der Alt das »du« hervor, und wie wohlanständig ist es, dass der Tenor, der zuvor geherrscht hat, sich jetzt mehr unterordne! — Beiläufig hat Bach nicht gezögert, den Tenor mit der offen liegenden Terz des Dominantseptimenakkordes abwärts zu führen, um mit würdigem Vollklang zu schließen.

Nun fasse man die Stimmen in ihrem Zusammenwirken in das Auge, wie jede ihrem Charakter entspricht und damit die anderen hebt oder von ihnen gehoben wird, wie anfangs alle, gleich allen Herzen der Gemeinde, aufwallen bei den Worten »Herzliebster Jesu«, und dann wieder die ernste Frage: »was hast du verbrochen?« in festeren Tönen aussprechen und die Melodie mit ihrer Steigerung allein gewähren lassen! Der eifrige und sinnige Schüler muss jeden Schritt erwägen.

Derselbe Choral erscheint noch einmal. Aber mitten in der Zeit der Leiden. Das empörte Volk hat sein Wutgeschrei: »Lass ihn kreuzigen!« erhoben, und in sehr ernster Stimmung tritt die Gemeinde hinzu.

5
566

Wie wunder-bar-lich ist doch die-se Stra-fe! Der gu-te Hir-te

Digitized by Google

Hier war kein aufwallender Anfang, nur ein sehr gemessener Eintritt der Stimmen zulässig, und erst bei der beunruhigend rührenden Vorstellung: »der gute Hirte leidet« fließen die Stimmen von beweglichem Gesange. Die dritte Strophe, die früher fest in *D* dur stehen blieb bis zu der Ausweichung nach *G* und dem fragweisen Schlusse, verlangt hier gleich anfangs nach *H* moll zurück, geht dann in der früher festgestellten typischen Weise nach *G* dur, kann aber nicht den früheren Schluss beibehalten und ebensowenig, bei dem ernsten Inhalte des Textes und der Handlung, in jenem helleren Tone bleiben, sondern wendet sich mit einem Halbschluss in die Unterdominante des Haupttones (*E* moll), eine Tonart, die das erste Mal nur berührt worden war.

Bemerkenswert ist der Tenor zu Anfang und am Schlusse. Milder und bequemer wäre diese Führung,

oder manche ähnliche gewesen. Aber wie schallend steigert die höhere Lage der Stimmen bei Bach die Worte: »ist doch diese Strafe!« Wie wirkungsvoll geht der Tenor dem bedachtsam, aber unabweislich herandringenden Bass entgegen, bis er bei dem rechten Worte weicht und sich leidenschaftlich in die Höhe wirft!

wie beredtsam spricht er am Ende, wie heftig bekennt er sich selbst zur Zahl der Knechte!

Es ist hier der Ort, wo der sinnvolle Schüler eine allgemeinere Bemerkung recht überzeugungsvoll auffassen kann.

Überall drängt es Bach, seinem Tenor die innigeren, leidenschaftlicheren Wendungen, oft in einer beinahe phantastischen Weise zu geben, ganz dem Charakter dieser Stimme (S. 364) leicht und tief erregbarer männlicher Jugend gemäß.

Dies hat sich schon in No. $\frac{2}{566}$, noch mehr in No. $\frac{5}{566}$ fühlbar gemacht. In einem anderen wiederholt in der Passion angewendeten Choral (die Mel.: Nun ruhen alle Wälder) zeigt es sich wieder. Das erste Mal (S. 586 Anm.) tritt der Choral nach der Frage der Jünger auf: Herr, bin ichs? — und spricht aus, dass auch die Gemeinde nicht treu sei und büßen solle. Im Schlusse —

$\frac{7}{566}$

wie eigen, wie heftig und jugendlich zierlich tritt da wieder der Tenor heraus! er könnte manchen an die Grazie der Wehmut in raphaelischen Jünglingen (z. B. auf der Verlobung Mariä) erinnern.

Zum anderen Male tritt dieser Choral auf nach der Misshandlung Christi, wenn der Chor der Juden in wütig frohem Hohne gefragt: Weissage, wer dich schlug! — Die Gemeinde fasst die Frage wieder in ihrem Sinne auf.

$\frac{8}{566}$

Digitized by Google

Hier ist jede Stimme vom Gefühl des Momentes erfüllt; und namentlich tritt der ganze Tenor mit innerlichster Teilnahme an jedes Wort. Aber mit welcher Überschwenglichkeit, der keine Worte genügen, die in Gedanken noch hundert zusetzt und mit Wort und Gedanken und Gebärde sich nimmer genugtut, — mit welch' überfließender Empfindung voll der ausgemachtesten Überzeugung spricht zuletzt der Tenor sein

Von Missetaten weißt du nicht!

aus! wie schaltet er da ganz frei im Raum, als gäbe es keine Stimme neben ihm, wie jünglinghaft, fast aufdringlich! —

Es bleibt einmal ausgemacht: mit dem bloßen Verstand ist noch niemand ein Künstler gewesen, hätte er auch alle Kenntnis und Geschicklichkeit der Welt besessen. Wem sich das Herz nicht bewegt im tiefsten Grunde, wer nicht mit allen Fasern seines Gefühles in einem Kunstwerke Wurzel fasst und mit seiner innersten Seele den Pulsschlag des Künstlers belauscht, in seiner innersten Seele ihn wiederfühlt: der weiß noch gar nicht, was ein Kunstwerk ist und will. Zwei Zauberinnen halten den Schlüssel zur Pforte:

Liebe und Glaube.

Das ist der rechte Jünger, dem die Seele sich weit auftut bei den ewigen Melodien, der in sie versinkt, der sich in sie hineinsingt und fühlt, der jeden Zug und Ton herauslauscht und empfindet, der jede Stimme mit Liebe aufnimmt und sorglich auf ihrem Pfade geleitet. Ihm wird auch Liebe die eigenen Weisen beseelen. —

Dem Tenor gegenüber ist der Bass stets seinem männlich gereiften Charakter gemäß (S. 363) entschieden und entscheidend. Merkenswert ist hier Anfang und Schluss desselben in No. $\frac{2}{566}$ und $\frac{5}{566}$ und noch mehr sein Gang zum Schlusse der vorletzten Strophe, Takt 8. Er überlässt sich niemals einem überschweifenden Gefühl; es ziemt ihm, den Typus des Chorales würdig festzuhalten, und er tut es selbst da, wo (wie zu Anfang von No. $\frac{5}{566}$)

noch ein besonderer Gedanke ihn leitet. — Doch auch hier stoßen wir auf eine Ausnahme. Der Choral »O Haupt voll Blut und Wunden«, der in der Passion an fünf Stellen gesungen wird, ertönt zum letzten Male nach dem Verscheiden des Heilandes, mit dem Verse: »Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir.« Der zweite Teil, mit den Worten:

Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein —

beginnt so:

Hier hat auch der Bass Haltung und Entschiedenheit verloren, er geht in bangen engen Schritten hin und her. Aber es ist nur ein Augenblick; sogleich hat er die Festigkeit seines typischen würdevollen Charakters wieder erlangt, —

10/566

und behauptet sie bis zu dem feierlichen Kirchenschluss unwandelbar. —

Möchte es mir doch auch schriftlich gelingen, mit diesen wenigen Andeutungen das Herz manches Jünglings zu wecken! — Hier war die Betrachtung zunächst der höchsten Choralbehandlung zugewendet; denn am Höchsten, am Vollkommenen soll sich der Sinn des Kunstjüngers erschließen, läutern, erhöhen. Hat er das aber empfunden und an sich erfahren, dann sage er sich, was ganz gewiss wahr ist:

> dass das Vollkommene in aller Kunst, selbst in der einfachen Choralform, nicht erhascht oder ertappt, noch weniger durch Nachahmung gewonnen oder dem glücklichen Naturell geschenkt wird, sondern dass es errungen sein will durch tiefes Sinnen, innigste Versenkung und rastlose Arbeit.

Digitized by Google

So möge der Jünger auch in jenen Bachschen Chorälen die Spuren künstlerischer Vollkommenheit erkennen, dann aber sich auf das Typische der Choralbehandlung zurückwenden und es für jetzt seine einzige Aufgabe sein lassen. Nur dies kann ihn zu der Vollkommenheit führen, die ihm als Ziel und Lohn von nun an vorschweben möge.

Um zu diesem Gesichtspunkte zurückzukehren, geben wir in der Beilage XXVII. drei Choräle aus einer Sammlung eigener Art, die hier nicht verschwiegen bleiben kann. Es ist ein vorlängst erschienenes Heftchen:

> Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von K. M. v. Weber*.

Weber hat diese Herausgabe, wie seine Vorerinnerung ausweist, vor der Zeit seiner Reife bewerkstelligt oder unterstützt, und es mag ihn dabei neben seiner Überzeugung Pietät gegen seinen Lehrer, der ihm als ein »oft hämisch Verkannter erscheint,« geleitet haben. Er misst diesem »liberalere Grundsätze, die der Harmonie ein ungleich größeres Feld der Mannigfaltigkeit darbieten«, und »ein rein systematisches, philosophisches« Verfahren bei. Offenbar erscheint ihm auch sein Lehrer als der »größere Harmoniker«; man muss annehmen, dass diese zwölf Umarbeitungen wenigstens einer der Beweise sein sollen. Jedenfalls hat er recht, von dem Vergleich beider Arbeiten »eine interessante Ausbeute für das Studium der Harmonie« zu versprechen; und dies ist der Grund, warum wir die letzte Betrachtung ebenfalls hier anknüpfen; — es wird uns dabei die notwendige Obliegenheit erleichtert, Bach einmal nicht aus dem höchsten Standpunkte, sondern mehr aus dem technischen oder doch typischen zu betrachten.

Wir beschränken uns auf den ersten, und den von Weber mit besonderer Liebe aufgefassten vierten Choral Voglers und den ersten Bachs. Wenige Andeutungen werden genügen.

Vorerst einiges Allgemeine.

Weber regt zur Abwägung des harmonischen Verdienstes beider Musiker an. — Hier muss es dem Kenner Bachscher Werke wunderlich vorkommen, dass die Harmonik des Meisters eben an einigen — oder all' seinen Chorälen erwogen werden soll, also an einer der einfachsten Formen. Es ist Bach stets fern gewesen, in einem Choral an die Entfaltung harmonischen Reichtums, — überhaupt an etwas anderes, als an den Choral und seine Bestimmung zu denken; will man ihn in der Herrlichkeit seiner Harmonie kennen lernen, so muss man sich eher an seine Hohe Messe

* Bei Peters in Leipzig.

Digitized by Google

(*H*moll), an seine achtstimmigen Motetten und ähnliche Werke wenden. Überhaupt aber ist der Begriff eines Harmonikers wie Bach ein schielender, insofern wir bei Harmonik zunächst an jene abstrakten Akkordsammlungen denken, die seit fünfzig Jahren der Hauptschatz unserer Generalbass-, Harmonie-, und Kompositionslehren gewesen sind. Bei Bach ist von diesem toten Wesen nicht die Rede; ihm haben sich die Begriffe der Akkorde allsogleich in lebendige Stimmen (S. 363) verwandelt. Eine unmittelbar für den technischen Gesichtspunkt hervorspringende Folge war, dass Bach unbedenklich seine Stimmen auch durch das vorübergehende Widerverhältnis eines Durchganges (wie ein von Weber gerügtes *h* gegen *c* in Tenor und Bass des dritten Taktes) nicht stören ließ, wenn nur ihr Gang im ganzen und wesentlichen der gerechte war; er hatte tief erkannt, dass das Leben der Töne, das in den Stimmen webt, ein durchaus melodisches, und dass die Teilnahme des Hörers dem Zug dieser Stimmen folgt, ja dass die Weise des kleinsten Liedes, ja, die Erfindung des trivialisten Melodisten* eindringlicher zu unserer Seele spricht, als alle Exempel und Kunststücke der Generalbassisten.

Sodann muss es ein wunderlicher Einfall Voglers genannt werden, Bachs Choräle umzuarbeiten, wenn wir auch nicht erwähnen wollen, dass es ihm so wenig, als irgend einem Anderen zukam, als Verbesserer** Bachs aufzutreten. Denn was konnte die Umarbeitung möglicherweise bezwecken? Zu zeigen, wie die Choräle anders besser — den allgemeinen Grundsätzen von Choralbehandlung entsprechender zu setzen gewesen wären. Aber darum war es ja Bach (wie wir schon S. 585 angemerkt) garnicht zu tun! Er hat ja diese Choräle garnicht als selbständige Aufgaben behandelt, sondern als Teile bestimmter Kirchenmusiken, folglich mit genauester Rücksicht auf diese, ganz hingegeben, ganz bedingt von der Stimmung des besonderen Momentes, in dem der Choral eintreten sollte. Eine wahre Kritik und Verbesserung hätte also zeigen müssen, wie jene Choräle für ihren Zweck in der bestimmten Kirchenmusik angemessener hätten behandelt werden können. In der Tat ist hier das Unternehmen Voglers ebenso unbedacht als unbe-

* Wie reinmelodisch ist er in seinen niedlichen Tänzen und Spielen, wie vaudeville-artig in seiner Bauernkantate und der potpourri-artigen Ouvertüre dazu! Und wie gesangvoll in jeder Stimme seiner Fugen!

** Dazu deutet wenigstens sein Motto auf dem Titelblatt des Heftchens: Recensere errores minimum; maximum est emendare opus, perficere inceptum, — ein Spruch, der nicht einmal wahr ist. Das Rechte ist: das Werk eines anderen Künstlers achten und ungestört lassen, eigene Gedanken aber zu eigenen Werken auferziehen.

rechtigt, und man wird unwillkürlich an W. A. Mozarts Äußerungen über ihn (in der Nissenschen oder Jahnschen Biographie) erinnert.

Soviel im allgemeinen. Wir verlassen jetzt den Bachschen Standpunkt und betrachten seine und Voglers Arbeit bloß aus dem allgemeineren Gesichtspunkte, als Muster der Choralbehandlung. Selbst die Rücksicht auf den Text der Überschrift müssen wir aufgeben, da es für Vogler günstiger ist, ihn beiseite zu lassen, und wir nicht wissen, zu welchen Versen und an welchem Orte Bach seinen Choral gesetzt hat.

Hier fällt nun vor allem die ganz choralwidrige, schlüpfige Behandlung des zweiten Voglerschen Liedes unangenehm auf. Weber nennt diese Begleitung ein »Meisterstück, das durch seine vortreffliche edle Haltung jeden entzücken müsse«, und findet »die durchaus analoge Fortschreitung des Tenors und Basses ungemein reizend«. Selbst wenn wir diese Überschätzung teilten, wüssten wir die Voglersche Erfindung mit dem einfach würdigen Einherschritt des Chorales nicht zu vereinbaren; es ist eben (wie Mozart schon bemerkt hat) »eine Idee, aber am unrechten Orte.« Durch die vordringliche Rhythmik der Begleitung verlieren übrigens die Stimmen an Selbständigkeit und eigenem Charakter; und wenn nun wieder, um dem abzuhelfen, bald diese, bald jene Stimme pausiert, so scheint uns auch das dem Typus des Chorales als eines schlichten Gemeindeliedes, zumal in einer Musterbehandlung, unangemessen. Wiederum dieser unpassenden Form haben wir so manchen im Choralsinn unsangbaren Stimmschritt zuzurechnen, z. B. das *gis-A* zu Anfang des Basses (der sich in einem netten Quartettsatze besser ausnehmen würde), denselben Bassschritt von Takt 5 zu 6, die Kleinlichkeit des Tenors Takt 3 und anderes zuzuschreiben. — Beiläufig können wir auch die Verlängerung oder Verdopplung einzelner Takte an diesem Orte nicht angemessen finden.

Besonderes Gewicht legt Weber darauf, dass Bach jeden ersten Teil nur einfach wiederholt, Vogler aber jede Wiederholung neu bearbeitet habe. Wer uns bis hierher gefolgt ist, und den sechsten Abschnitt dieser Abteilung durchgearbeitet hat, wird nicht wohl begreifen, welches Gewicht es für Meister der Kunst in die Wagschale legt, einen Choralteil nicht ein-, sondern — zweimal! behandelt zu haben. Gewiss aber ist eine solche Durcharbeitung nicht dem typischen Charakter des Chorales, eines lyrischen — und Gemeindegesanges, angemessen. Die zweite Setzung, wenn sie nicht sehr wohlfeiles Stolzieren mit harmonischem Reichtum ist, kann nur dienen, den neuen Versen in der Begleitung neue oder erhöhte Bedeutung zu geben, die ihnen ursprünglich, in der Melo-

Digitized by Google

die, nicht zuerteilt worden. Der Organist bei der Begleitung besonderer im Inhalt wechselnder Lieder und Verse kann und soll das; der typische Charakter des Chorales dagegen kann nur einer sein und von einer besonderen Änderung (die doch wieder nicht für alle besonderen Verse sich eignen würde) nichts wissen. Mit Recht hat Bach, der fleißigste und sorgsamste aller Tonsetzer nach der Zahl und Ausarbeitung seiner Werke, niemals von solchen Nebenmittelchen Gebrauch gemacht; ihm steht vielmehr der typische Charakter jedes Chorales so fest, dass er die frühere Form selbst an ganz anderen Orten (man sehe Nr. 588, 595, $\frac{2}{566}$ und $\frac{5}{566}$ die vorletzte Strophe) gern benutzt, wo nicht ein ganz anderer Sinn gebieterisch eindringt.

Vergleichen wir nun den Modulationsplan Voglers und Bachs bei dem ersten Choral, um den Gewinn aus jener Doppelbehandlung zu beurteilen. — Vogler verwandelt den leichten und würdigen Halbschluss Bachs in der ersten Strophe in einen gezwungenen (wir möchten sagen: d u n s t i g e n, auf die Gefahr, nicht von jedermann verstanden zu werden) Schluss im Dominantenton; um so unmotivierter, da gleich anfangs (wieder ohne Grund) auf die Unterdominante gedeutet worden ist, und gleich nachher in diese Tonart ausgewichen wird, um von ihr durch ihre Parallele (*A* moll) in den Hauptton zurückzukehren. Durch Unterdominante (also *C* dur), Hauptton, Parallele (*E* moll), nochmalige Berührung von *C* dur und *D* moll moduliert nun Vogler zu einem vollen Schluss in *A* moll (Parallele der Unterdominante), hält diesen entlegeneren und für das Lied so trüben Ton möglichst fest und geht über *D* dur in den Hauptton zurück. Dies ist der Gewinn der Wiederholung. Bach hat unterdes friedlich und freudig bewegt den Hauptton mit Halb- und Ganzschluss bewahrt, in plagalischer Milde und gottesfürchtig heiterer Ruhe. Fortwährend behauptet er diesen Ton, senkt sich nur einmal zu noch tieferem, stillerem Frieden in die Unterdominante, während Vogler nochmals Oberdominante, Parallele des Hapttones und der Unterdominante durchläuft, in der Oberdominante, in der Unterdominante, in deren Parallele schließt und abermals auf die Unterdominante zurückkommt, ehe er das Ende erlangt. Seine Modulation in dem stillheiteren Choral ist also (die Ausweichungen ungerechnet) von *G* dur (*G* hypoionisch) nach

D dur, *G* dur, *A* moll, *G* dur, *C* dur, *D* dur, *A* moll,

und über *C* dur nach *G* dur zurückgegangen.

Nun fühle man nach diesem Tongewühl voll unsteter Hin- und Hergänge den tiefen christlichen Frieden in Bachs Gesange. Woher dieser Unterschied? — Weil Bach in seinem Gottesdienst aus frommer treuer Seele gesungen hat, während Vogler darauf

ausging, seine harmonische Kunst oder Überlegenheit zu zeigen. Da hätte sogar der Minderbegabte das Höhere geleistet, geschweige der überlegene Meister.

Derselbe Sinn waltet in jeder Bachschen Stimme. Wir kennen, wie schon gesagt, das Werk nicht, dem der Choral ursprünglich geeignet worden, möchten aber glauben, dass dieser zu einem Abschluss in jener von Freudigkeit und frommem Verlangen gemischten Stimmung dienen soll, die Bachs Musiken oft am Ende erwecken, wenn sie auch vielleicht in ganz anderer Stimmung angehoben haben. Dafür spricht das stille Bezeigen, die milde Bewegtheit aller Stimmen, selbst des Tenors, besonders aber des still würdigen, immer wieder aus der Tiefe heraufschreitenden Basses, dessen Weilen zu Anfang der fünften, sechsten und letzten Strophe nach dem Endschlusse verlangt. Dagegen weset in den Voglerschen Stimmen eine Unruhe und Unschlüssigkeit, die nur zu oft kund gibt, dass dieselben nicht von freier Brust gesungen, sondern nach den Akkorden herumgebogen worden sind. Welche bewegliche Hast zu Anfang, und dann Ruhe ohne inneren Grund! — und dieser unmotivierte Wechsel wiederholt, bis zuletzt der Bass allen Gesang aufgibt.

Um zuletzt noch an einer Einzelheit den Unterschied beider Sinnesarten zu zeigen, machen wir auf den Schluss der sechsten Strophe aufmerksam. Bach führt den Dominantseptimenakkord der Unterdominante (*C*dur) in der Art fort, dass die Terz in der Oberstimme abwärts geht, eine neue Freiheit, wenn man will, die an die Führung des Dominantdreiklanges in No. $\frac{5}{566}$ erinnert und deren Würde und feierliche Fremdheit in milderer Weise teilt. Hätte man die Abweichung von der ersten Regel des Dominantseptimenakkordes vermeiden wollen, so konnte mit *h-dis-fis* nach *E* geschlossen werden; Bach fühlte und durfte das Bessere. Vogler will seinen Schritt berichtigen; aber wie? Er führt von *h-dis-fis* auf den Bachschen Schluss hin, nimmt aber statt des Dominantseptimenakkordes den verminderten Dreiklang mit der Oktave (*h-d-f-h*) und hat nun — in einer unangemessenen Verdopplung den Anlass zu jener Freiheit, aber freilich auch statt des frei und würdig in die Unterdominante ausweichenden Dominantseptimenakkordes den stumpfen verminderten Dreiklang, der die Wirkung der Unterdominante im voraus lähmt. Auch Bach war auf jenes *h* des Basses gekommen, aber edelsinnig auf den Grundton zurückgekehrt.

Doch — bei dem allen wird man Voglers sauber und sorgsam geführte Arbeit nach Bach mit Anteil und Nutzen aufnehmen, wenn er auch im Vorhaben und gegen solchen Meister unterliegen musste.

Digitized by Google

V.

Methode zu vielseitiger Durcharbeitung eines Chorales.

Zu S. 396.

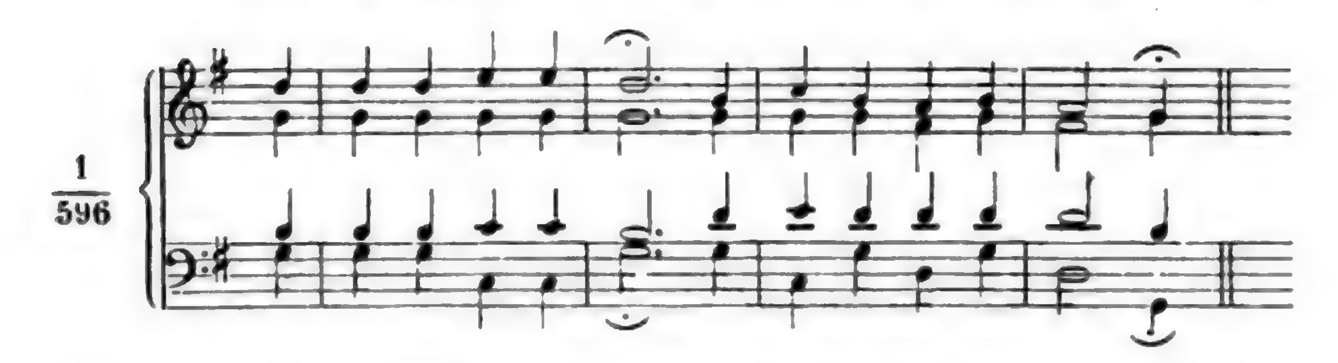
Der Verfasser hofft besonders den Lehrenden eine nicht unbrauchbare Zugabe zu bieten, wenn er genaue Nachricht über die Weise mitteilt, in welcher er das Probestück einer vielfältigen Choralbehandlung von seinen Schülern ausführen lässt. Es ist diese Weise aus der Erfahrung am Unterricht zahlreicher Schüler von den verschiedensten Anlagen erwachsen. Die besseren haben den ihnen gegebenen Choral fünfzig-, achtzig-, neunzigmal bearbeitet, — und zwar nach den Anweisungen, jedoch (mit seltenen Ausnahmen) ohne irgend eine Korrektur von seiten des Lehrers. Sie haben darin nicht bloß sich selber und dem Lehrer den Beweis ihrer Tüchtigkeit auf dem jetzigen Standpunkte gegeben, sondern die letztere durch die Probearbeit selbst auf das Entschiedenste erhöht und befestigt.

In der Regel wählt der Verfasser die Melodie »Nun danket alle Gott«, oder sonst eine einfache und vielfacher Behandlung günstige. Diese Melodie wird auf einem hinlänglich breiten System auf einer Zeile notiert. Die Bearbeitungen jeder der nachfolgenden Aufgaben werden, soviel wie möglich, auf demselben Notenblatte, System unter System, Takt unter Takt gesetzt, so dass man sie untereinander leicht vergleichen kann. In jeder der Aufgaben wird strophenweise gearbeitet; erst die erste Strophe so oft es beliebt, dann mit Rücksicht auf diese die zweite Strophe, — und so bis zu Ende. Hierdurch vermeidet man unnütze Wiederholungen, die sonst bei zahlreichen Bearbeitungen leicht unterlaufen. Wird nun zur zweiten Strophe geschritten, so muss diese in jeder einzelnen Bearbeitung dem Sinn der ersten Strophe gemäß, also mit Rücksicht auf diese, ausgeführt werden.

Erste Aufgabe.

Zuerst wird der Choral in der einfachsten Weise, nämlich mit den nächstliegenden Harmonien, mit lauter Grundakkorden, ohne Vorhalte, Durchgänge usw. — z. B. der oben genannte Choral in dieser Weise

Digitized by Google



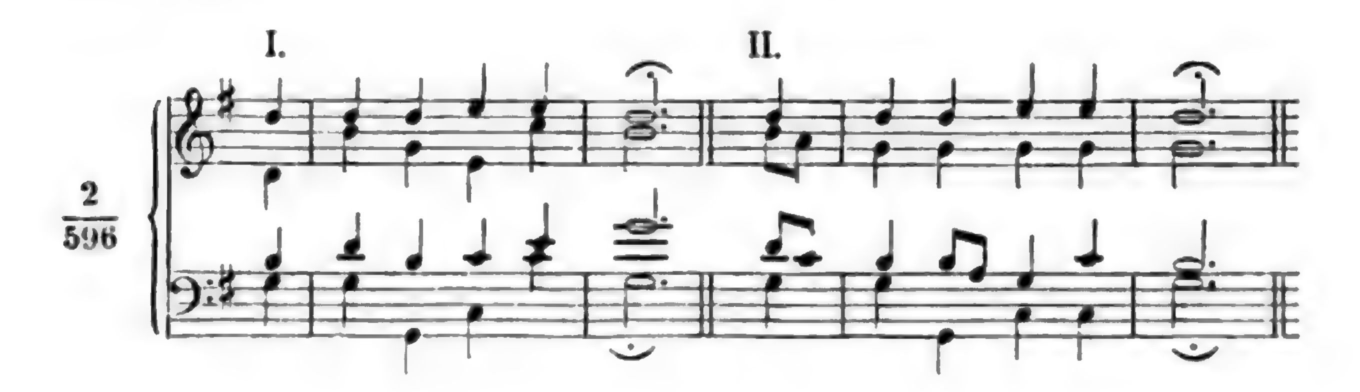
gesetzt. Diese Bearbeitung soll allen folgenden als Grundlage dienen und wird eben deshalb in der einfachsten, ja dürftigsten Weise gesetzt. Indem der Schüler sich über diese Bearbeitung genauere Rechenschaft gibt, bieten sich ihm Fingerzeige für die ferneren Bearbeitungen. Stellen wir uns den Choral so ausgeführt vor, wie er oben entworfen ist, so erscheint er nicht bloß einfach sondern dürftig

1. wegen seiner Beschränkung auf die nächsten und wenigsten Akkorde;
2. wegen der Beschränkung auf lauter Grundakkorde;
3. wegen der Steifheit der Stimmführung.

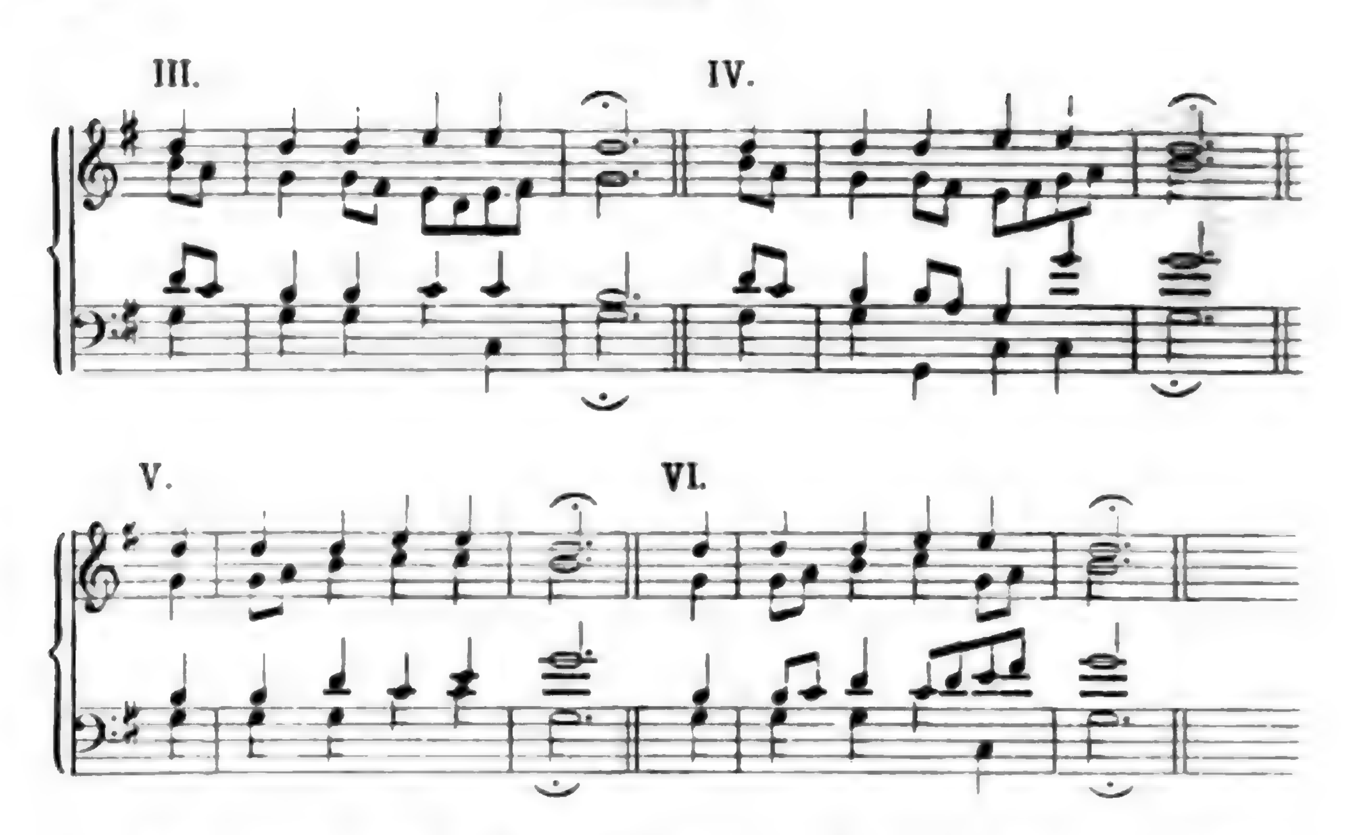
Zweite Aufgabe.

Hier sollen die Harmonien dieselben bleiben, auch sich wieder als lauter Grundakkorde darstellen. Folglich muss auch der Bass durchaus unverändert bleiben; nur das steht dem Schüler frei, jeden Basston in die höhere oder tiefere Oktave zu setzen.

Die Aufgabe beschränkt sich also durchaus auf die Ausbildung der Mittelstimmen, die zu einem belebteren Gesange erhoben werden sollen. Der Schüler blickt auf die erste Bearbeitung (No. $\frac{1}{596}$) und unterwirft diese seiner Prüfung. Hier zeigt sich vor allem der Alt, nicht weniger aber auch der Tenor höchst dürftig. Es wird diesen Stimmen Schritt für Schritt ein belebterer Gang in mannigfaltigen Wendungen erteilt. Hier ein paar Beispiele zu der ersten Strophe, die (wie alle folgenden) den unkorrigierten Probearbeiten einiger Schüler, ohne besondere Auswahl, entlehnt sind.



Digitized by Google



Man bemerkt, wie IV. und III. aus II., VI. aus V. entwickelt worden; jeder Weg, den man betritt, öffnet verschiedene Richtungen und Wendungen, oder erinnert an die entgegengesetzte Richtung (z. B. die in No. II. bis IV. hinabgehenden Mittelstimmen daran, dass man sie, wie in No. V. und VI., auch hinaufführen kann) und macht die Ausdehnung der Aufgabe so einleuchtend, dass der begabtere Schüler sich bald auf die anziehenderen und eigentümlicheren Wendungen beschränkt. Der Verf. lässt nicht gern mehr als zehn bis fünfzehn Lösungen dieser Aufgabe zu.

Die Frucht dieser Aufgabe ist Beseelung und Steigerung des Melodievermögens, da alles Sonstige ausgeschlossen und selbst die Betätigung dieser Gabe auf einen engen und untergeordneten Spielraum beschränkt ist.

Dritte Aufgabe.

Die nächstliegende Unvollkommenheit der vorigen Aufgabe ist im Bass zu erkennen, den wir in seiner Steifheit, neben den lebendig gewordenen Mittelstimmen, beibehalten haben. In der dritten Aufgabe wird die Bassstimme ebenfalls zu freierem und lebendigem Gesang erhoben; es werden zwar dieselben Harmonien beibehalten, neben den Grundakkorden aber auch die Umkehrungen zugelassen. Es ist ratsam, bei dieser wie bei allen folgenden Aufgaben mit dem Näherliegenden und Einfacheren zu beginnen und erst allmählich zu dem Entlegeneren fortzuschreiten. Hier folgen ein paar Beispiele,

von denen No. IV. gegen die Bedingung der Aufgabe einen neuen Akkord bringt und No. III. ohne Anlass fünfstimmig gesetzt ist. Dass ein Unisono-Einsatz mit der Dominante (VI.) nur in seltenen Fällen künstlerisch zu rechtfertigen, versteht sich. Allein in einer Reihe von zehn bis fünfzehn Bearbeitungen (soweit wird die Ausdehnung dieser Aufgabe gewünscht) muss auch dies versucht werden.

Vierte Aufgabe.

Hier werden die Strophenschlüsse, — also die Zielpunkte der Modulation, — aus der ersten Bearbeitung beibehalten, die Harmonie aber, die zu ihnen hinführt, wird geändert.

Fünfte Aufgabe.

Endlich werden auch die Strophenschlüsse geändert und die einzelnen Strophen nach anderen, allmählich nach entlegenen Tonarten geführt.

In dieser und der vorigen Aufgabe kommen allmählich alle Mittel der Harmonik und Stimmführung in Anwendung. Es wird

1. bald einfacher, bald bewegter in Harmonie und Stimmführung gesetzt;
2. die Choräle werden nicht bloß vier- sondern auch fünf- und dreistimmig ausgeführt;
3. der Cantus firmus wird bisweilen in den Alt, Tenor, oder Bass gelegt, und endlich
4. dem Talent des Schülers überlassen, durch sechsstimmigen Satz, durch Verknüpfung verschiedener Bearbeitungen oder andere von ihm zu ersinnende Mittel einen bedeutenden Schluss für das Ganze zu finden.

Überall aber muss hier nach vollendeter Form jeder einzelnen Leistung gestrebt werden, da die Schranken, die in den ersten beiden Aufgaben der künstlerischen Freiheit gesetzt waren, jetzt aufgehoben sind.

Beilagen

zum ersten Teile.

I.

---

* Hier treffen über den beiden *a* zwei Dreien aufeinander. Zeigen sie die Gefahr falscher Fortschreitung an? Nein; denn sie bezeichnen ein und denselben Akkord *f-a-c*. Die Harmonie bleibt also stehen, sie schreitet garnicht fort, folglich kann sie auch nicht falsch fortschreiten.

* Wenn wir hier nach der bei No. 144 erteilten Anweisung zu dem ersten *a* den kleinen Dreiklang *a-c-e* setzen, so können wir zu dem zweiten *a* nach Belieben entweder denselben Akkord, oder den zuerst angewiesenen *f-a-c* nehmen.

** Sind wir hier nach No. 144 verfahren, so fällt die 3 über *a* weg, folglich bedarf es dann keines Dominantseptimenakkordes zu *h*.

*** Bei großen Melodieschritten, desgleichen —

**** an Stellen, wo die Melodie selber einen Akkord vorzeichnet (wie hier *f a c f*) tut man wohl, die Harmonie nicht zu wechseln.

Übrigens wird bei Übungssätzen in einer anderen Tonart als *C* dur erst die Tonleiter mit Buchstaben hingeschrieben und dann werden die Ziffern in bekannter Ordnung, z. B. für *F* dur

8	5	3	8	5	3 †	3	8
f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*, —

darübergesetzt.

* Es hängt von uns ab, zu längeren Melodietönen einen oder mehr Akkorde (zu jedem Taktteil einen) zu nehmen.

** Hier fällt der Schluss auf das dritte Viertel und verliert dadurch allerdings an Bestimmtheit.

Digitized by Google

V.

VII.

Digitized by Google

* *Des* ist mit dem Nonenakkorde zu begleiten, der aber zu *b* sich nicht

auflösen kann, sondern in anderer Lage (*c-des-e-b*) wiederholt werden muss. Allenfalls kann dafür auch der Dominantseptimenakkord (*c-e-g-b*) eintreten.

Digitized by Google

XVII.

XVIII.

* Offenbar wird hier unvollkommen, mit der Terz in der Oberstimme geschlossen. Man muss annehmen, dass dies im Charakter des Satzes liege.

XIX.

Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'.

Nun danket alle Gott.

Ach! wann werd' ich dahin kommen?

3

Ach schönster Jesu, mein Verlangen.

4

Auf, ihr Christen, Christi Glieder.

5

Zeuch ein zu deinen Toren.

6

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.

7

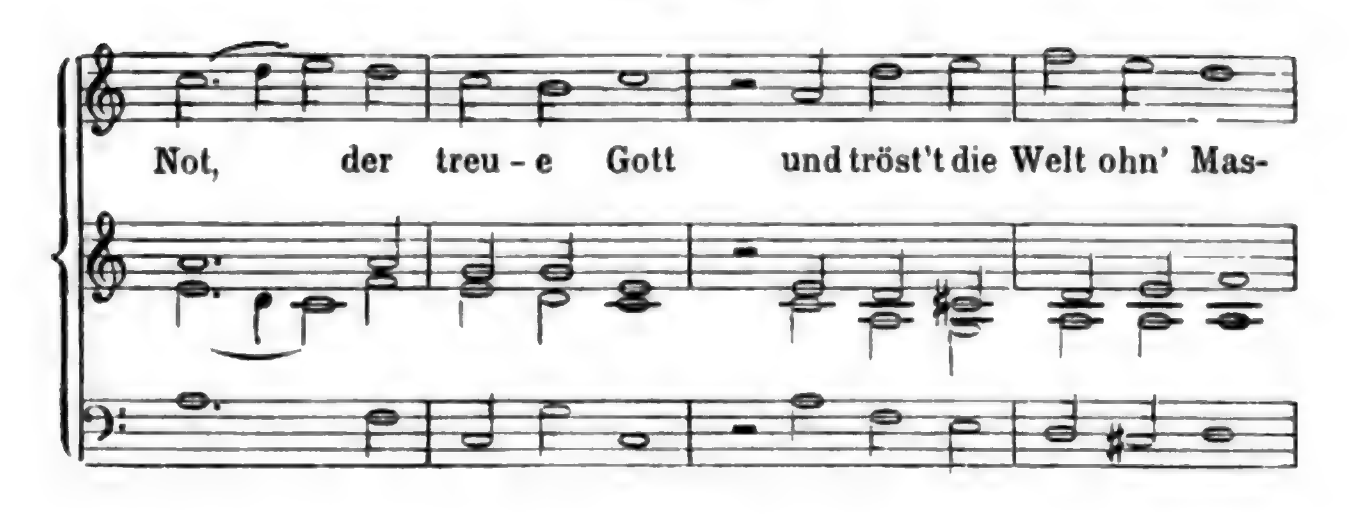
Einer ist König, Immanuel sieget.

8

Digitized by Google

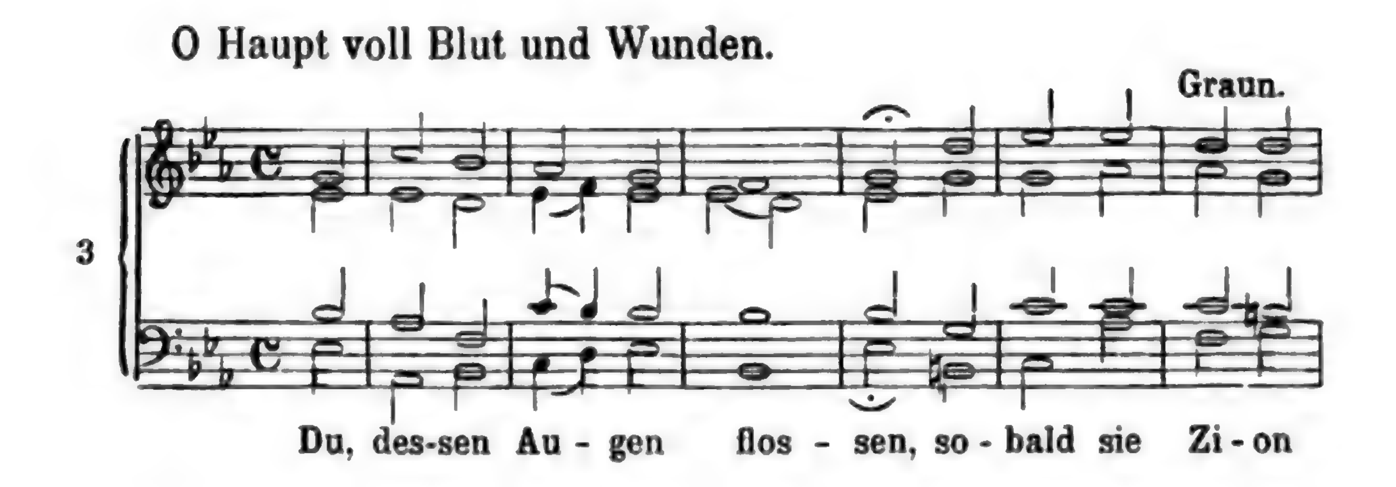
Wunderbarer König.
16
Wie schön leucht' uns der Morgenstern.
17
1 ma.
2 da.
Herr, ich habe missgehandelt.
18
XX.
In dulci jubilo.
v. Tucher.
1
Lob Gott, du Chri - sten-heit! — — Dank ihm mit
gros-ser Freud'! — — Un-sers Herzens Won-ne ist uns ge-

Digitized by Google



O Haupt voll Blut und Wunden.

Graun.



Digitized by Google

Was mein Gott will.

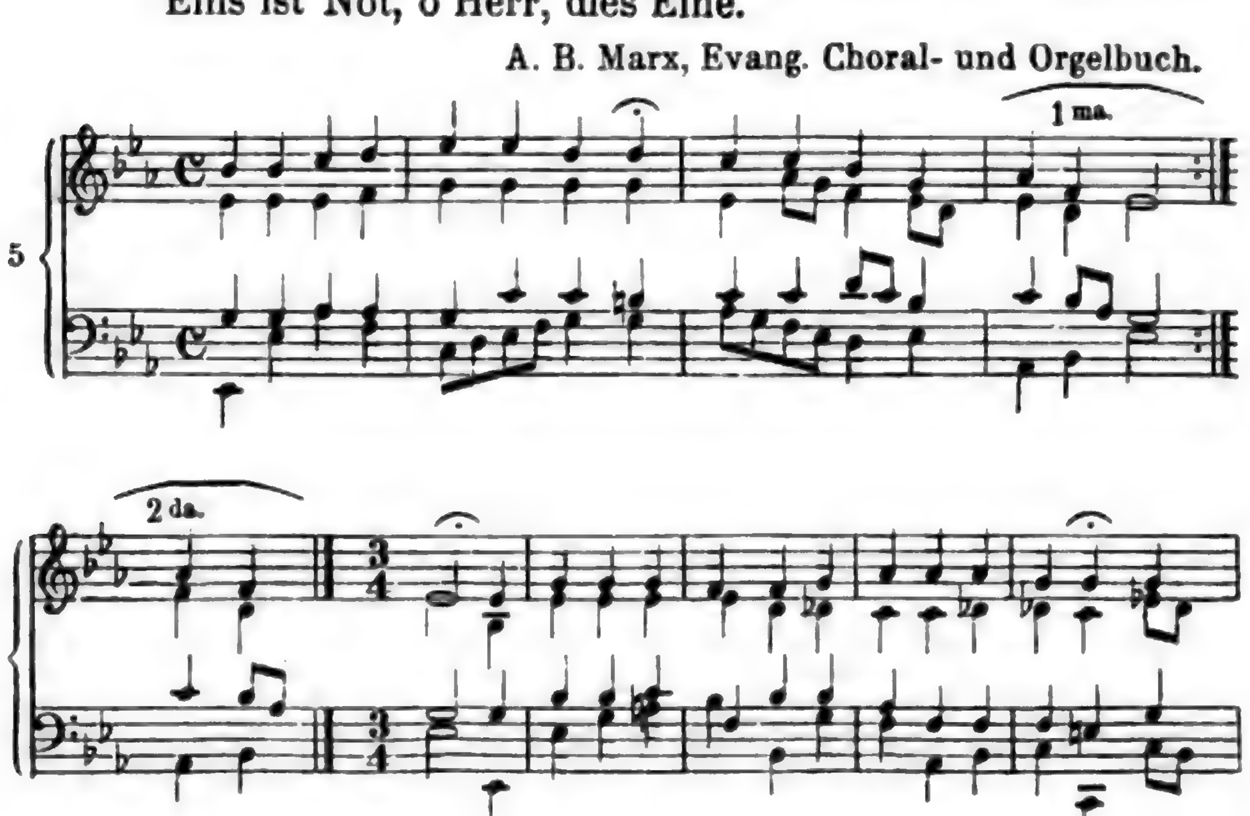
Fasch.

4

Digitized by Google

Eins ist Not, o Herr, dies Eine.

A. B. Marx, Evang. Choral- und Orgelbuch.



Ach mein Herr Jesu, dein Nahesein.

A. B. Marx, Evang. Choral- und Orgelbuch.

Digitized by Google

O Haupt voll Blut und Wunden.
Seb. Bach.
7
XXI.
Ein' feste Burg.
1.
Jesus meine Zuversicht.
2.

Nun ruhen alle Wälder.

XXII.

An Wasserflüssen Babylon.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot.

Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist.

XXIII.

Christ, unser Herr, zum Jordan kam.

Digitized by Google

Erschienen ist der herrlich' Tag.

Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.

XXIV.

Auf meinen lieben Gott.

Wer nur den lieben Gott lässt walten.

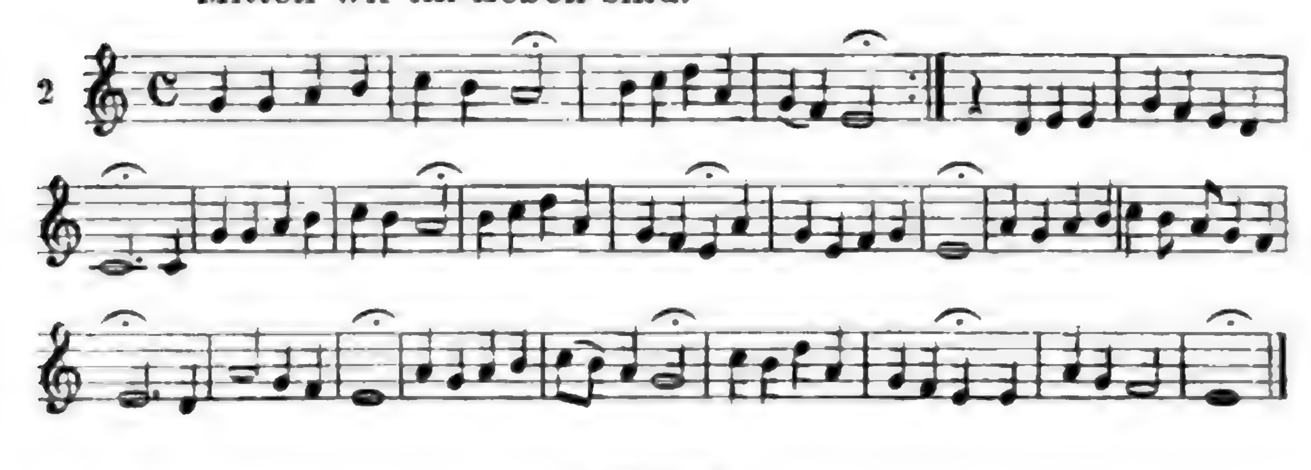
Nun kommt der Heiden Heiland.

XXV.

Aus tiefer Not.

Digitized by Google

Mitten wir im Leben sind.



XXVI.

Wenn ich ein Vöglein wär'.

frie - den, du bist mein einzig Licht. Sei mir be-stän - dig, treu, un-ab-

XXVII.

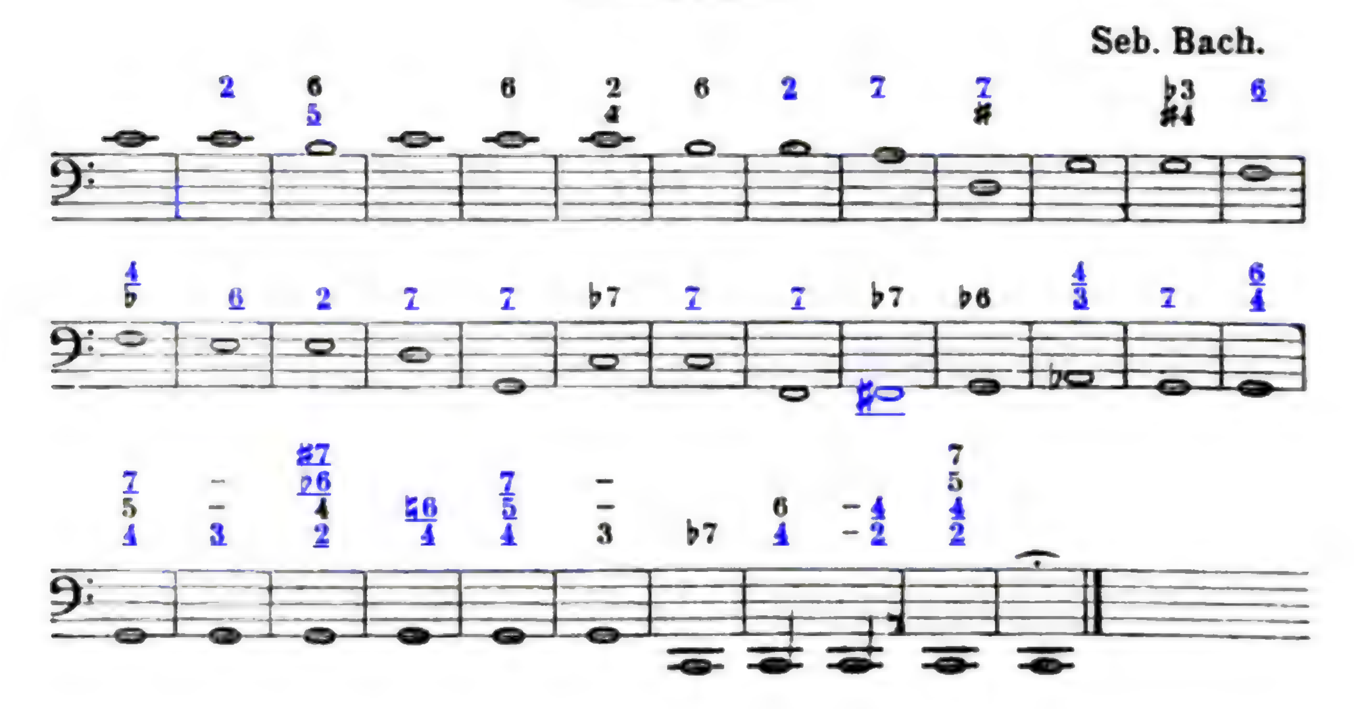
Aus meines Herzens Grunde.

Digitized by Google

Digitized by Google

Es ist das Heil uns kommen her.

XXVIII.



Digitized by Google

Sachregister.

A.

Abschnitt 39.
Äolische Tonart 422.
Akkord 25. 56.
Akkord der großen (übermäßigen) Sexte 319.
Akkordverschränkung 261. 275.
Akkordwesen 5. 118. 306.
Akustik 56—58. 61.
Alt 78. 364. 366. 375.
André 543.
Anfangston 22. 32.
Anhang 242.
Anlage 9. 10.
Anticipation, s. Vorausnahme.
Aufhalt, s. Vorhalt.
Auflösung 82. 175. 294.
—— der Vorhalte 263. 555.
Auftakt 28.
Auslassung 121.
Ausnahme 521.
Außenstimme 78. 364. 374.
Ausweichung 183. 418.
Authentisch 401.

B.

Bass 78. 112. 379.
Begleitung 59. 77. 338. 446.
Beruf 10.
Betonung 27.
Bewegung 22. 221.
Bezifferung, s. Generalbass.
Bildung 11.
Bizarrerie 13.

C.

Seth Calvisius 412.
Cantus firmus 363. 374 ff.
Chor 334. 338.
Choral 6. 338.
Choralbearbeitung 339 f.; einfache 357 ff.; höhere 361 ff.
Choralstyl 581.
Chromatiker 431.

D.

Dilettantismus 13.
Dirigent 3.
Diskant, s. Sopran.
Dissonanz 518.
Dominantseptimenakkord 5. 56. 63. 69. 73. 82. 92 ff. 114. 165. 188. 239. 252. 491. 515.
Dominanten 25. 77.
Doppelchörig 334.
Doppelschlag 295.
Doppelvorschlag 295.
Dorische Tonart 400. 419.
Dreiklang 78. 84. 87. 325; doppeltverminderter 322; großer, s. Durdreiklang; hartverminderter 321; kleiner s. Moll-Dreiklang; tonischer s. Tonika; übermäßiger 312. 317. ff.; verminderter 125. 246. 325.
Dreistimmigkeit 325. 383.
Dreiteiligkeit 72.
Durchgang 6. 282 — 314.
Durchgangsakkord 307.
Durdreiklang 56. 146. 238. 515.
Durtonart; Durtonleiter 5. 25. 83. 146.

E.

Ebenmäßigkeit 73. 132. 338.
Einschnitt 39.
Einstimmigkeit 22. 327. 340.
Eintritt, freier 519.
Eitelkeit 10. 13.
Elementarkenntnisse 4. 11.
Elementarkompositionslehre 19.
Endton 22.
Enharmonisch 191. 218.
Entwurf 17.

F.

Fähigkeit 1.
Fallen 21 ff.
Figuralmotiv 175. 181.
Figuration 7. 296; harmonische 171 ff; rhythmische 140.

Digitized by Google

Folgerichtigkeit 36. 145.
Formenlehre 7.
Fortschreitung, fehlerhafte 81.
Fortlage 185.
Fuge 7.

G.

Gang (Sequenz) 5. 35 ff. 104. 110. 136. 140. 181. 201 ff. 302.
Ganzschluss 63. 95. 109. 344.
Gegenbewegung 81.
Gehör, Gehörsinn 483.
Gemeinegesang 373.
Generalbass, Generalbassbezifferung, Generalbassspiel 117. 132. 135. 156. 158. 162. 255. 265. 267. 273. 284.
Genius 10.
Gesuchtheit 13.
Gewissen, künstlerisches 2.
Glied, s. Abschnitt.
Grundakkord 113 ff.
Grundton 26. 56. 79. 112; ausgelassen 126. 154.

H.

Halbschluss 63. 108. 344. 443.
Halteton, s. Orgelpunkt.
Harmonie 4; natürliche 56. 61; enge, weite, s. Lage.
Harmoniegang s. Gang.
Harmoniegesetz 221.
Harmonielage s. Lage.
Harmoniemotiv 100. 110. 136. 140. 142.
Harmonieprinzip und Melodieprinzip 118. 134. 521 ff.
Harmonisierung 89. 94. 129. 132.
Harmonieverbindung 79 ff. 102. 503. 506.
Harmonik 4. 8. 559.
Hauptmann 500. 498.
Hauptton 6. 200.
Homophon 7.
Hilfston 6. 291. 302 ff.
Hypo 406.

I.

Improvisation 17.
Instrumentalsatz 4.
Ionische Tonart 400. 409.

K.

Kanon 7.
Keim, s. Motiv.
Kenntnis 4.
Kennzeichen der Ausweichung 196 f.
Kirchenschluss 409. 344. 443.
Kirchenton, Kirchentonart 6. 341. 396 ff.
Klavierspiel 12.
Kompositionslehre 1. 3. 4. 5. 7. 8. 12. 469. 531.
Konsonanz 518.
Konstruktionsordnung 225 ff.
Kontrapunkt 4.
Kreuzen der Stimmen, s. Stimmkreuzung.
Künstlerbildung 1. 8.
Kunst 1. 12.
Kunstform 4. 6. 12.
Kunstfreund 3.
Kunstgesetz, oberstes 14. 489 — 500.
Kunstlehre 1. 4.
Kunstvernunft 489.

L.

Lage 101. 486. enge, weite 130. 488.
Lehrer 3. 519. 530.
Leiterfremde Töne 48. 187. 191.
Leitton 525.
Lied, Liedesgrundlage, Liedform, Liedsatz 67. 106.
Liszt 537. 543.
Licenz (Freiheit) 521.
Logier 475.
Lydische Tonart 400. 429.

M.

Manieren 295.
Marchettus von Padua 430, 497.
Mechanismus 460.
Mediante 230.
Mehrchörig 334.
Mehrstimmig 75.
Melodie 4. 5. 6. 569 ff.
Melodieprinzip s. Harmonieprinzip.
Methode 16.
Mischakkord 230. 313. 315. 319.
Mittelstimme 76. 364. 374. 537.
Mixolydische Tonart 400. 443.
Modulation 5. 144. 183 ff.
Modulationsmittel 186. 219. 237.
Modulationsordnung 234.
Moll-Dur 499.
Molldreiklang 61. 83. 153. 238.
Mollgeschlecht 497.
Molltonart, Molltonleiter 5. 25. 147. 403 Anm. 497. 580.
Monodie 576.
Mortimer 421.
Motiv 30 ff. 65. 110. 175. 220.
L. Mozart 543.
Musette 256.
Musiklehre 4. 9. 86. 531.
Musikwissenschaft 2. 15.

Digitized by Google

N.

Nachahmung 7.
Nachbleibende Töne 565.
Nachsatz 30. 42. 63.
Nachschlag 295.
Naturskala (Obertonreihe). 56 ff.
Nebenton 6. 195.
None, Nonenakkord 150. 154. 157. 219; großer 161.
Normalsatz 363.
Note caractéristique, s. Leitton.
Null 116 Anm.

O.

Oberdominante, s. Dominantseptimenakkord.
Obermediante, s. Mediante.
Oberstimme 78. 179. 333. 537.
Obertöne, s. Naturskala.
Ohren-Oktaven, Ohren-Quinten 479.
Oktave 22; Verdopplung 53.
Oktavenparallelen 81. 173. 533. 537. verdeckte 479.
Organismus 460.
Orgel 365. 527.
Orgelpunkt 252 ff.
Orthographie 287.
Ottava 117.

P.

Parallelen, s. Oktavenparallelen und Quintenparallelen.
Paralleltonart 88. 233.
Pedal 365.
Periode 5. 30. 42 ff. 63. 73. 108. 225.
Phrygische Tonart 400. 425.
Piccini 571.
Plagalisch 400. 406.
Pleyel 560.
Polyphon 7.
Präludium, s. Vorspiel.
H. Prätorius 581.
Prinzip, harmonisches und melodisches, s. Harmonieprinzip.

Q.

Quartenfolge 551.
Quartquintakkord 158.
Quartsextakkord 128. 144 265.
Querstand 192. 295. 503.
Quinte 25. 56. 81.
Quintenzirkel 408; verdeckte 479.
Quintenparallele 81. 173. 323. 408. 533.
Quintsextakkord 114. 144.

R.

Realstimme 333.
Reichardt 486.
Reinheit des Satzes 483. 553.
Rhythmus, Rhythmik 4. 26 ff. 63. 144
Righini 486.
Richtung der Tonfolge 22.
Rondo 7.
F. W. Rühl 540.
Ruhe 32. 73. 221.

S.

Satz 5. 29. 33. 40. 45. 63. 67. 73; reiner, s. Reinheit des Satzes.
Satzkette 236.
Scheinakkord 308.
Scheinvielstimmigkeit 333.
Schluss 22. 25. 63. 343 ff.
Schweifen 22.
Sekundakkord 114. 144.
Sekundenfolge 551.
Septime 58.
Septimenakkord 82. 92 ff. 114. 125. 165. 201. 206. 221. 239.
großer 207.
kleiner 160.
verminderter 154. 213. 217. 243.
Septimenfolge 551.
Sextakkord 114. 144.
übermäßiger 319.
Sextenfolge 551.
Sextnonenakkord 158.
Sextseptimenakkord 158.
Signatur, s. Bezifferung
Singbarkeit 579.
Singstimme 78. 364. 446.
Sopran 78. 366.
Spiel 558.
Stammakkord 164.
Steigen 22.
Steigerung 22.
Stimmchor 334.
Stimme 6. 64.
Stimmführung 483.
Stimmkreuzung 342.
Stimmlage, s. Lage.
Stimmregion 435.
Stimmwesen 118. 301.
Streichquartett 446.
Strophenschluss 342.
Stufenweis 22.
Styl 519.
Subsemitonium modi, s. Leitton.

T.

Taktordnung 26.
Talent 10.

Tanz 7. 256.
Tasto solo (T. s.) 116 Anm.
Tenor 78. 366. 377.
Terz 56. 78.
Terzdecimenakkord 556.
Terzenbau 259.
Terzenfolge 551.
Terzquartakkord 114. 144.
Terzsekundakkord 158.
Tonart 6; 145. Charakter 436.
Tonentfaltung 56.
Tonfolge 22. 268.
Tongeschlecht 194.
Tonika 25. 62. 73. 257.
Tonleiter 5. 6. 25. 145; chromatische 49. 286.
Tonwiederholung 37. 48.
Triller 295.
Triton 552.
Trugschluss 243.
Tucher 583.

U.

Übergang 185.
Überladung 332.
Umkehrung 113. ff.
Und — 95.
Undecimenakkord 556.
Unisono 116.
Unterdominante 25. 77. 431.
Untermediante, s. Mediante.
Unterstimme 78. 179. 333.
Urakkord 268.
Urgrundton 257. 514.
Urharmonie 268.
Urton, s. Urgrundton.

V.

Verbindung 281.
Verdichtung 566.
Verdopplung 53. 123.
Verkehrung 35.
Verkleinerung 35.
Vermittlungsakkord 189.
Versetzung 413.
Verwandtschaft der Tonarten 88.
Verzierungen 295.
Vokalsatz 4.
Volksgesang 339.
Volkslied 433.
Volksmelodie 337.
Vorausnahme 279.
Vorbereitung 267. 557.
Vordersatz 30. 42. 63. 347.
Vorhalt 6. 261 ff. 555 ff.
Vorhalt vor Grundtönen 271.
Vorschlag 295.
Vorspiel 6. 106. 182. 451.
Vorstellungsvermögen 18. 462.
Vorzeichnung der Kirchentonarten 406 f.

W.

Warnungskreuz 80.
G. Weber 511 ff.
Wechselton 282.

Z.

Zifferschrift s. Generalbass.
Zweichörig, s. Doppelchörig.
Zweistimmigkeit 53 ff., 225. 382.
Zweiteiligkeit 63. 473.

VERLAG VON **BREITKOPF & HÄRTEL** IN **LEIPZIG**

HUGO RIEMANN

Handbuch der Musikgeschichte. I. Band. 1. Teil: Die Musik des Altertums. 2. Aufl. Geheftet 15 M., gebunden . . . . 19.—

——— I. Band, 2. Teil: Die Musik des Mittelalters. Geheftet 15 M., gebunden 19.—

——— I. Band (1. und 2. Teil zusammen) Geheftet 30.— M., gebunden . . . 36.—

——— II. Band, 1. Teil: Das Zeitalter der Renaissance. Geheftet 18 M., gebunden . . . . 22.—

——— II. Band, 2. Teil: Das Generalbaß-Zeitalter. Geheftet 20 M., gebunden 25.—

——— II. Band, 3. Teil: Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Geheftet 16 M., gebunden . . . . 20.—

Musikgeschichte in Beispielen. Eine Auswahl von 149 Tonsätzen geistlicher und weltlicher Gesänge und Instrumentalkompositionen. Zur Veranschaulichung der Musik im 13.—18. Jahrhundert. In Notierung auf 2 Systemen. Geheftet 12 M., gebunden . . . . 18.—

Kleines Handbuch der Musikgeschichte. (Band II: Handbücher der Musiklehre, herausgegeben von Xaver Scharwenka.) 3. durchges. Aufl. Geheftet 7.50 M., gebunden . . . . 11.—

Die Entwicklung unserer Notenschrift . . . . Geheftet 1.—

Studien zur Geschichte der Notenschrift. Geheftet 9 M., gebunden 12.50

Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert. Palaeographische Studie. Mit 9 Tafeln. Geheftet 5 M., gebunden . . . 8.5[illegible]

Der Ausdruck in der Musik . . . . Geheftet 1.—

Die Natur der Harmonik . . . . Geheftet 1.—

Handbuch der Harmonielehre. Mit Notenbeispielen. 7. Auflage der »Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre«. Geheftet 6 M., gebunden . . . . 10.—

Manuale di Armonia. Traduzione italiana sulla edizione francese di Giacomo Setaccioli. Geheftet 6 M., gebunden . . . . 9.5[illegible]

Manuel de l'Harmonie. Traduit sur la troisième édition allemande. (M. D. Calvocoressi.) Geheftet 6 M., gebunden . . . . [illegible]

Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts. Geheftet 6 M., gebunden . . . . 9.[illegible]

Text-book of simple and double Counterpoint. Translated from the German by S. Harrison Lovewell. Geheftet 5 M., gebunden . . [illegible]

Musikalische Syntaxis. Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre. Geheftet . . . . [illegible]

System der musikalischen Rhythmik und Metrik. (I. Teil. Rhythmik: Lehre von der Motivbildung in gleichen und gemischten Werten. II. Teil. Metrik: Lehre vom musikalischen Satzbau mit 234 Notenbeispielen im Text.) Geheftet 7.50 M., gebunden . . . . 11.[illegible]

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google